

FICCIONS ARQUITECTÒNIQUES AL FINAL DE L'URSS: INVENTARI RAONAT DELS CONCURSOS DELS «PAPER ARCHITECTS»

MBArch Teoria, Història i Cultura

Curs 2015-16

ESTHER DÍAZ BELLÓN

Direcció treball: RAMON GRAUS ROVIRA

Índex

Abstract	2
Introducció	3
Breu aproximació als anys de la <i>perestroika</i>	8
Peculiaritats de la postmodernitat a la Unió Soviètica	12
Els anomenats «Paper Architects»	19
Entre els espais de la <i>perestroika</i> i la <i>glasnost</i>	19
El relat del pavelló de l'URSS a la Biennal de Venècia (1991)	21
Lectures d'Occident des de Moscou	23
Els concursos d'arquitectura en revistes com a plataforma dels Paper Architects	27
El relat dels protagonistes	29
La participació soviètica als concursos de la revista <i>The Japan Architect</i> (1981-1991)	36
1981 An Exhibition House on the Grounds of a Museum of the Twentieth Century	40
1982 Crystal Palace	46
1983 A Dwelling with Historicism and Localism / A Sculpture Museum	52
1984 A Style for the year 2001 / A Glass Tower	68
1985 Bulwark of Resistance / A Space with an Atrium	83
1986 300x300x300 / A monument in glass for the year 2001	97
1987 The Japanese House Today / The Intelligent Market	110
1988 A Contemporary Architectural-Art Museum	123
1990 The House is an Electronics Device for living in	127
1991 Another Glass House	129
La participació soviètica al concurs Dolls' Houses d' <i>Architectural Design</i>	132
Més ficcions arquitectòniques, exposicions i influències	141
Final de l'URSS i vies obertes	155
Referències utilitzades	159
Bibliografia	159
Webgrafia	162

Abstract

Aquest treball explica el darrer dels tres moments més rellevants de la història de l'arquitectura soviètica. Si bé són ben conegudes les aportacions i significació de l'avantguarda i de l'estalinisme, hi ha un fenomen menys divulgat conegut com els «Paper Architects».

Els membres d'aquest grup van realitzar les seves obres de l'any 1981 a 1991 majoritàriament per optar als premis dels concursos d'arquitectura conceptual promogudes per revistes d'arquitectura occidentals. La seva singularitat davant la resta de participants d'altres nacionalitats que també hi competien es deu a que aquests joves arquitectes soviètics estaven prou vinculats entre ells i van resultar prou influents al seu país com per poder parlar-ne com a moviment.

Per a la seva comprensió cal veure-ho com a resultat dels esdeveniments de progressiva obertura que s'anaven succeint al seu país fins a desembocar en la dissolució de l'URSS i a resultes d'això, aquest grup va desaparèixer juntament amb la potència comunista.

A partir de l'explicació de la creació d'aquest grup, la contextualització dels seus treballs i la revisió crítica de les explicacions sobre els Paper Architects fins a dia d'avui; no només es vol fer un relat d'aquest fenomen, sinó, a més, fer-lo servir com a pretext per demostrar la importància de l'estudi de les ficcions arquitectòniques per ser les dipositàries de totes les limitacions, idees, intents de renovació i crítica de l'exercici arquitectònic en un moment donat; per aquests motius també són Arquitectura.

Introducció

El títol d'aquest treball parteix d'entendre l'Arquitectura com quelcom més que construir¹. Qualsevol projecte arquitectònic que es vulgui portar a la pràctica estarà constret per les possibilitats que permet la realitat, però també hi ha una altra manera de fer arquitectura que, a semblança de la literatura o l'art, recorre a la ficció² amb l'única intenció de romandre sobre el paper tenint com a única finalitat l'especulació o transmissió d'idees arquitectòniques. A aquest gènere pertanyen les obres dels Paper Architects.

Però trobo importat deixar constància aquí dels altres noms amb els que es sol anomenar a aquest gènere i en el context en que s'han utilitzat.

Juan Antonio Ramírez classifica en dos els factors dins el discurs entre arquitectura i utopia³: els tipus d'arquitectura (literària, gràfica o tridimensional) i els caràcters de l'arquitectura (la mida -en relació a l'home-, la forma -en relació a la norma-, els materials, versemblança espacial i distributiva, valors sensorials i aspectes sociològics i semàntics). Segons aquest autor, si tots els caràcters enumerats són «anormals» s'haurien d'anomenar «utopia arquitectònica».

D'altra banda, la següent denominació és «arquitectura visionària» utilitzada, per exemple, al MoMA en l'exposició *Visionary Architecture*⁴ de 1960, on en l'escrit d'entrada a la sala es podia llegir:

«La història de l'arquitectura inclou diversos grans projectes que mai van intentar-se construir. En efecte, hi ha una "arquitectura sobre paper" no obstaculitzada pels detalls tècnics, no compromesa pels capricis dels clients, i alliberada de les exigències financeres, la política, i la tradició. Tals projectes visionaris

¹ Ja ho havia afirmat Étienne-Louis Boullée: «Què és l'arquitectura? Deuria potser definir-la, amb Vitruvi, com l'art de construir? No. Aquesta definició comporta un error terrible. Vitruvi confon l'efecte amb la causa.» A: BOULLÉE, Étienne-Louis (1794). *Arquitectura: Ensayo sobre el arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985, p. 41.

² Incloure sota el nom de ficció a aquest tipus d'arquitectures va venir suggerit per les idees de la conferència de Victòria Camps *Filosofia com a ficció* a la Universitat Autònoma de Barcelona el mes de novembre de 2015: http://www.uab.cat/web/videos/reproduccio-1192707516892.html?param1=20institucional¶m2=05ActesInstitucionals¶m4=educacio¶m5=1&url_video=1345694792089

A causa de la defensa que en fa del que pot aportar al coneixement el distanciament del que aparentment és «absurd» per entendre la relativitat del perquè les coses són com són i la contínua voluntat de l'home per millorar el que està establert.

³ RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio (1983). *Edificios y sueños: Estudios sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Nerea, 1991, p. 26-30.

⁴ MCQUAID, Matilda (ed.) (2002). *Envisioning Architecture: Drawings from The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, p. 27, 37 (nota 21).

permeten a l'arquitecte l'oportunitat de reconstruir el món com creu que hauria de ser, i són els mons que l'arquitecte visionari - que d'una o altra manera - vol canviar».

Anys més tard, entre el 1967 i 1968, també el MoMA farà una altre exposició titulada *Architectural Fantasies*. Exemple també de una altre manera d'anomenar a aquestes obres, «fantasia arquitectònica», que també havia utilitzat l'arquitecte Iakov Txèrnikov per als seus propis dibuixos.

Però finalment, la denominació «arquitectura sobre paper» pot trobar-se utilitzada, per exemple, al parlar de l'arquitectura soviètica dels anys 20 per Anatole Kopp⁵:

«Això succeïa en l'època de l'arquitectura «de paper», quan quasi res es realitzava, per això els joves estudiants del Vhutemas, els arquitectes principiants, els pintors que s'havien passat a l'arquitectura, podien abandonar-se totalment, en el més complet desdeny tant en els aspectes funcionals de l'arquitectura com dels seus problemes constructius.»

Així conviuen quatre maneres diferents d'anomenar el mateix fenomen, però precisament perquè les produccions que s'explicaran aquí provenen de la Unió soviètica i conseqüentment estan lligades a aquesta tradició de l'avantguarda soviètica de seixanta anys abans, aquí s'utilitzarà la denominació «arquitectura sobre paper».

En aquest treball s'ha elegit triar la denominació de «Paper Architects» i «Paper Architecture» exclusivament quan es fa referència als membres i obres d'aquest grup d'arquitectes soviètics en concret ja que és amb el nom en que són coneguts fora de les seves fronteres basant-se en traducció de la denominació que ells mateixos van triar per la seva primera exposició a l'URSS. En canvi, quan s'utilitza «arquitectura sobre paper» traduït al català es fa referència a la denominació general de les ficcions arquitectòniques gràfiques.

L'arquitectura sobre paper comporta molts problemes de categorització i en conseqüència aixeca suspicàcies davant si aquest tipus de produccions han de considerar-se arquitectura o bé art. Aquest fet acaba situant a aquestes exploracions conceptuals dins l'Arquitectura com a anècdota davant l'arquitectura construïble. Aquest mateix estudi constatarà la dimensió d'aquest problema quan alguns dels propis autors que s'explicaran aquí, resten importància a les seves obres sobre paper davant els seus projectes que s'han arribat a construir o els que van pensar de manera factible.

El punt de vista de partida recau en la creença que l'arquitectura d'un període s'explica tant des d'allò que pot construir-se, però també, i sense ser menys important, per les ficcions arquitectòniques que

⁵ KOPP, Anatole (1967). *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte*. Barcelona: Lumen, 1974, p. 69-70.

genera. Es vol defensar que la imaginació en arquitectura quan s'endinsa en terrenys encara no possibles ni pragmàtics aporta tant al coneixement de la realitat (arquitectònica o no) com els projectes. Però l'estudi d'una història de les ficcions arquitectòniques sobre paper encara no ha despertat prou interès i queda per fer-se, encara que sí es compta amb noms d'aquesta tradició com Piranesi, Boullée, Sant'Elia, entre altres, que han aconseguit inserir-se dins el que es considera Arquitectura.

El què sí que s'ha observat, és que es dona la circumstància que aquests llimbs arquitectònics sorgeixen amb més força en moments històrics on resulta molt difícil exercir la professió i/o de replantejaments ideològics que volen fer *tabula rasa* de la tradició arquitectònica anterior. Com a exemple, els tres arquitectes esmentats anteriorment de manera simplificada són significatius com a expressió del canvi de pensament de la Il·lustració en el cas de Piranesi, de la Revolució Francesa en Boullée o l'exaltació de una nova societat industrial per part de Sant'Elia.

Però si un país s'ha caracteritzat per un tipus de ficcions arquitectòniques indissolubles dels seus fets polítics ha estat la Unió Soviètica. En els seus anys immediatament posteriors a la Revolució Russa l'arquitectura sobre paper de les avantguardes segueix despertant interès, resultant el seu estudi imprescindible per a la formació d'un arquitecte. Aquests treballs van desenvolupar-se i es van truncar pels esdeveniments polítics. Qualsevol bibliografia⁶ sobre el tema estarà d'acord en que la importància d'aquesta arquitectura sobre paper volia trobar unes formes que representessin el nou poder del proletariat fent que no es semblessin a res que recordés a les formes de representació burgeses associades als edificis de representació polític i econòmic. Per tant, aquells dibuixos impossibles són expressió de tota una ideologia i nova forma de poder que queda desplegada mitjançant representacions arquitectòniques, però també són símptoma de que la realitat post-revolucionària que no permetia la construcció a causa de la greu crisi econòmica que ja s'arrossegava a causa de l'endarreriment del país, però també agreujada per la terrible guerra civil immediatament posterior a la revolta bolxevic.

L'arribada al poder d' Stalin i la teorització del Realisme Socialista va representar la fi de les avantguardes i de l'arquitectura sobre paper, al trobar que era un art inadequat per a l'*homo sovieticus*. D'aquí es va derivar a la segona gran etapa de la història de l'arquitectura russa, la megalomania stalinista. Aquesta

⁶ Dels extensos treballs sobre el tema destacar-ne: KHAN-MAGOMEDOV, Selim O. (1987). *Pioneers of Soviet architecture: the search for new solutions in the 1920s and 1930s*. London: Thames and Hudson; KOPP (1974); STEVENS, M.A., TSANTSANOGLOU, M., PARE, R. (2011). *Construir la revolució: art i arquitectura a Rússia 1915-1935*. Barcelona: Fundació la Caixa.

també ha estat objecte d'estudi exhaustiu per resultar tant representativa de les relacions entre poder absolutista i arquitectura.⁷

En menor mesura, sol ser familiar l'arquitectura soviètica de l'etapa següent després de Stalin on el poder passa a mans de Nikita Khrushov en que es menysprea qualsevol tipus d'arquitectura retòrica i ornamentada davant construcció austera d'habitatge. Però després d'aquest fet hi ha un gran desconeixement sobre que va passar en arquitectura a l'URSS durant els anys que van encaminar-se a dissoldre la potència comunista.

Al més important historiador de l'arquitectura soviètica, Selim Khan-Magomedov se li atribueixen les paraules que afirmen que:

«Dividiria l'arquitectura russa del segle vint en tres termes de fenomen estètic autònom. Primer és l'avantguarda. Segon, l'imperi de Stalin. I finalment, en tercer lloc, la "Paper Architecture" dels 80. Tot el que queda fora de l'àmbit d'aquesta classificació, no és d'interès professional.»

Els Paper Architects, no són un moviment inèdit, però sí que es dona la situació que no han despertat el mateix interès internacional que les altres etapes esmentades, quedant restringit el seu estudi a àmbit local al que s'afegeix, com ja s'ha dit, el poc valor que es dona a l'arquitectura sobre paper.

En conseqüència, la importància que pot tenir per a nosaltres l'estudi d'aquest moviment és en primer lloc per l'aportació al coneixement de l'Arquitectura sobre el transcórrer de la història de les idees en arquitectura a partir de les seves ficcions, però també perquè van tenir lloc en un període en que en recullen tot un *Zeitgeist* del final d'una esperança ideològica alternativa al capitalisme. I tot desencantament idealista pot haver acabat amb les ficcions arquitectòniques en una societat que tendeix a l'homogeneïtzació de pensament i en una incapacitat de creure en utopies.

A més, demostrar que l'existència i desaparició dels Paper Architects és inseparable del recorregut històric cap el final de l'URSS, implica que va generar-se i va tenir la possibilitat de desenvolupar-se quan la Unió Soviètica no va tenir més remei que acceptar les condicions del tractat de Hèlsinki i permetre relacions amb l'estranger més fluides, el que va fer que no hi hagués represàlies als primers enviaments de treballs als concursos japonesos de forma clandestina ni que els guanyadors poguessin quedar-se els premis en metàl·lic. Així com que el seu desenvolupament i extinció es precipita al mateix ritme que els

⁷ Exemples de biografia sobre el tema: KOPP, Anatole (1978). *L'architecture de la période Stalinienne*. Grenoble: Presses Universitaires; SCHLÖGEL, Karl. (2014). *Terror y utopía: Moscú en 1937*. Barcelona: Acantilado.

esdeveniments conseqüència de la *perestroika* i la *glasnost*. Si els Paper Architects es mantenen fent obra durant deu anys fins el 1991 va ser perquè en aquell any l'URSS desapareix.

La metodologia seguida en aquest estudi s'ha estructurat en dos parts. En primer lloc es contextualitza el tema mitjançant el relat dels fets històrics soviètics més rellevants dels anys en que es produeixen els treballs dels Paper Architects; seguidament es fa una aproximació a les peculiaritats de la cultura i el pensament postmodern amb les característiques particulars que hi havia a l'URSS; i llavors es fa un recull crític dels relats que han explicat el fenomen de la Paper Architecture. En la segona part es desenvolupa la part més inèdita d'aquest estudi que consisteix en l'enriquiment del discurs que ha acompanyat als Paper Architects amb un inventari d'alguns de les obres premiades en aquestes revistes d'arquitectura occidental de manera cronològica, ja que si bé algunes vegades, quan un consulta les obres d'aquest grup, sí que s'informa de a quin concurs es va presentar i quin resultat va tenir, són més les vegades que es mostren els seus treballs com a obres autònomes d'aquest fet. El motiu d'aquesta ordenació (de la que no tinc constància que s'hagi fet ni en rus ni en cap altre idioma) es fa amb la voluntat de que no es perdi de vista que els seus treballs responien a unes crides de revistes que ja proposaven els temes sobre els que van treballar. Tornar a les fonts primàries de les revistes permet fer aflorar molta informació d'allò que se'ls demanava en aquests concursos, que explicaven, què van guanyar i quina justificació en donava el jurat; a la vegada que permet posar de costat les obres que no van obtenir resultats, però donen molta informació de la manera d'expressar-se dels autors.

Breu aproximació als anys de la *perestroika*

DIRIGENTS DE L'URSS

Vladímir Lenin (1917-1924)

Ióssif Stalin (1924-1953)

Nikita Khrushxov (1953-1964)

Leonid Bréjnev (1964-1982)

Iuri Andrópov (1982-1984)

Konstantin Txernenko (1984-1985)

Mikhaïl Gorbatxov (1985-1991)

QUADRE CRONOLÒGIC⁸

1975: Acord de Hèlsinki. Intent de millora de les relacions amb Occident on hi ha cert compromís sobre respectar drets humans i llibertat.

1985: Accés al poder de Mikhaïl Gorbatxov. S'inicia la *perestroika*⁹.

1989: caiguda del mur de Berlín i fi de la guerra freda.

1991:

Intent de cop d'estat per part de Guennadi Iàniàiev, vicepresident del país.

Creació de la CEI (Comunitat d'Estats Independents) formada per onze de les antigues repúbliques soviètiques.

26 de desembre de 1991: col·lapse i dissolució de l'URSS. Dimissió de Gorbatxov.

Presidència de Rússia a càrrec de Boris Ieltsin.

1998: greu crisi financera a Rússia durant la dècada dels noranta. Cartilles de racionament i devaluació del ruble.

⁸ Per organitzar els fets històrics rellevants del període d'activitat dels Paper Architects s'ha pres com a referència la cronologia inclosa a: ALEKSIÉVITX, Svetlana (2013). *Temps de segona mà. La fi de l'home roig*. Barcelona: Raig Verd, 2015, p. 15-20.

⁹ El significat de *perestroika* és «reestructuració».

En els anys seixanta, a l'URSS, es respirava una certa sensació de bonança econòmica¹⁰. La meitat de la població soviètica ja era urbana i una gran activitat constructiva d'habitatge havia deixat enrere els apartaments compartits (komunalkas) per viure en apartaments unifamiliars que ja comptaven amb els serveis de subministrament bàsic i poder ser possible l'ús d'electrodomèstics. S'havien superat les conseqüències derivades de la crisi de postguerra i de la repressió estalinista. Tot i així, no s'havien abandonat els defectes de l'herència de la burocràcia i el clima de terror anteriors. Una població més informada i amb majors estudis, des de la revolució d'octubre fins als anys cinquanta, feia que la ideologia socialista fos sotmesa a una mirada crítica i revisada confrontada al que succeïa a l'estranger. Però no tot havia canviat, encara pervivia una burocràcia que estava formada per set vegades més de funcionaris que abans de 1928. Totes les tensions que s'esdevenien dins el funcionariat en tot aquells anys, especialment dins els que ocupaven, o esperaven ocupar, els llocs rellevants; fos quin fos el primer ministre del país i les decisions que prenguéssin, no deixaven de provocar que entre els alts càrrecs de la burocràcia el que els importés fossin per davant de tot els seus interessos personals i les seves ambicions d'ascens, no pas els ideals socialistes o patriòtics. El vertader poder ho tenia la nomenclatura, no el cap del govern. No s'acomplia la separació de poders ni l'estat de dret. Com expressa Poch-de-Feliu:

«(...) Econòmicament, l'estat-partit usurpava les funcions del mercat: determinava les necessitats, dictava els preus i distribuïa els recursos. Els postulats de la ideologia oficial castraven o llastraven el pensament lliure i l'espontaneïtat i creaven una atmosfera social tancada i pesada.»¹¹

Per exemple, Khrushxov deia als artistes el que era art i el que no o de quin material s'havia de fer les voravies d'un barri.

En l'època de Stalin, el comerç exterior només s'exercia en cas d'importacions del que fos estrictament necessari. Però a partir de 1965 es va iniciar l'exportació de petroli, culminant en els anys favorables de 1973-1974 que degut a l'alçada de preus, va ser una manera de mantenir el país en peu. I com a conseqüència, l'URSS es va anar incorporant al mercat econòmic mundial.

En els anys setanta, amb un millor nivell de vida, la societat va anar desmotivant-se ideològicament. Es vivia sota una estricta planificació centralitzada i jerarquitzada on, com es deia irònicament:

¹⁰ El llibre de referència per aquesta introducció històrica de la transició de l'URSS és: POCH, Rafael (2003). *La gran transición: Rusia, 1985-2002*. Barcelona: Crítica.

¹¹ POCH (2003), p.11.

«no hi ha atur, però ningú treballa. Ningú treballa, però els plans s'acompleixen. Els plans es compleixen, però en les tendes no hi ha res. En les tendes no hi ha res, però els rebostos de la gent estan plens. Els rebostos estan plens, però tots estan descontents. Tots estan descontents, però voten a favor.»¹²

En el món de la cultura s'esdevingué la tensió entre els que estaven dins el sistema i els dissidents que eren expulsats del partit o s'impedia l'exercici de la seva professió .

La dissidència era minoritària, la disconformitat es feia en la intimitat, es pensava una cosa i s'era servicial amb el que es tenia que pensar.

El 1970 ja s'havia plantejat per escrit a Bréjnev, per part de: Andrei Sajarov, Valentin Turchin i Roi Medvedev; la necessitat de trobar una conciliació entre el socialisme i una democratització, on no perdessin el paper dirigent del partit, però que pogués ser possible un progrés tècnic, llibertat d'informació, transparència i competitivitat. Però aquests advertiments, no van ser escoltats en aquell moment, però sí que aquestes idees varen estar present més tard en la *perestroika*.

A la conferència de Hèlsinki, la firma per part de l'URSS de respecte pels drets humans, va ser fruit de aconseguir avantatges comercials a Europa i no pretenia ser una realitat portada a la pràctica, però es van rebre pressions internacionals perquè sí que és fes. La firma d'aquest acord va suposar que la Unió Soviètica formés part de les relacions comercials entre est i oest.

La pujada al poder d'Andrópov, va representar baixar el to dels conflictes armamentistes amb Occident, un intent de lluita contra la corrupció i aconseguir com a Occident «llibertat d'opinió, informació, de diversitat social i artística».¹³ Després de la seva mort, el 1985, va pujar al poder Gorbtxov, ja era d'una generació més jove i no arrossegava els lligams del nucli dur socialista que havien tingut els seus predecessors.

Amb la *perestroika* es va permetre el lliure desplaçament amb viatges i estades acadèmiques a Occident. La comparació del nivell de vida soviètic amb el que trobaven als altres països només feia que augmentar el menyspreu pel règim soviètic. A partir dels anys vuitanta ja hi havia «milionaris secrets».

¹² POCH (2003), p.14.

¹³ POCH (2003), p.27

El 26 de desembre de 1991 es dissol l'URSS¹⁴ accelerant-se l'entrada de Rússia i les antigues repúbliques soviètiques a l'economia capitalista de manera no exempta de greus conflictes polítics i econòmics¹⁵ provocant emigracions cap a l'estranger.

¹⁴ Per veure les característiques del pas de l'economia soviètica a la capitalista veure: KAGARLITSKY, Boris (2009). *Back in the USSR*. London: Seagull.

¹⁵ Aquest fet traumàtic viscut per milions de persones fins al punt que moltes hagin enyorat el règim anterior està recollit a: ALEKSIÉVITX (2013).

Peculiaritats de la postmodernitat a la Unió Soviètica

Potser el breu article de Ada Louise Huxtable¹⁶ pot resultar una aproximació més senzilla que per ajudar a contraposar les observacions sobre els canvis arquitectònics que s'estaven intuïnt a Occident davant dels punts que poden destacar-se sobre la Postmodernitat i els Paper Architects.

L'autora, en sintonia amb les explicacions que es donen sobre el tema, constata que els valors del Moviment Modern havien quedat obsolets i això havia provocat que s'estigués en ple debat entre «arquitectes, historiadors, teòrics i crítics»¹⁷ per trobar com superar la «*revolution against the revolution*», el resultat de la qual pronosticava que tindria influència en el que es construiria posteriorment i ja s'estava anomenant Postmodernisme. Així, assenyalava que el paper més rellevant en aquest debat el tenien Rem Koolhaas, Aldo Rossi, John Hejduk i Michael Graves. La postura sobre el tema de Huxtable va ser que el Moviment Modern no estava mort, sinó que la postmodernitat només n'era un «enriquiment estètic i intel·lectual» que havia guanyat complexitat i desenvolupament interpretatiu. Dins aquesta evolució n'assenyalava dues vies: els formalistes centrats en «l'abstracció universal de tipologia i semiologia», i els que anomena inclusionistes més preocupats per lligar el que és històric i vernacular. Així com la utilització de préstecs interdisciplinaris, com per exemple els literaris. En aquesta segona opció, com es veurà en aquest treball, hi estan més propers els Paper Architects.

Dos aspectes importants d'aquest article resulten importants per comprendre l'imaginari de les obres presentades als concursos objecte d'aquest treball: les referències històriques i la seva visió sobre el patrimoni. Sobre aquestes temes en relació a la postmodernitat en general, Huxtable va citar a Robert A. M. Stern¹⁸ que plantejava la postmodernitat com una seguit de referències històriques i vernacles a partir d'«al·lusions històriques, contextualisme i ornamentació», sobre el qual l'autora opinava que això suposava un pastitx que a vegades s'anomenava «Frankenstein effect» i un retorn a la fascinació per a tots els estils que els moderns odiaven com el barroc, el victorià, el beaux-arts, així com un gust per la decadència, la nostàlgia de l'historicisme, l'eclectisme i el manierisme.¹⁹ Amb el problema afegit que els arquitectes amb la seva voluntat de cercar l'art per l'art es desentenien de les necessitats socials. I

¹⁶ HUXTABLE, Ada Louise (1981). «The Troubled State of Modern architecture», *Architectural Design*, vol. 51, n. 1/2, p. 8-17.

¹⁷ HUXTABLE (1981), p. 9.

¹⁸ HUXTABLE (1981), p. 12.

¹⁹ HUXTABLE (1981), p. 16.

aquí, sempre parlant de l'arquitectura construïda, va plantejar tota la problemàtica que representen les ficcions arquitectòniques:

«L'únic requeriment és que es converteixi en un fort exercici intel·lectual a la taula de dibuix. Tot ha de ser vist com un conjunt de signes i símbols o metàfores d'una cosa més en l'art o la societat .»²⁰

Pel que fa al tema del patrimoni, l'autora comentava el mal que havia fet l'arquitectura moderna a la pèrdua de patrimoni que havia estat enderrocat en nom de la negació del passat provocant la pèrdua de l'entorn i de la cultura urbana. Tanmateix, en el moment en que va escriure l'article, trobava que s'estava en una situació de revisionisme tant del passat més llunyà com de l'aportació a la història del moviment modern, en la que tenien un paper destacat el material de treballs antics que estaven mostrant les revistes *Oppositions*, i, en menor manera però important les *The Japan Architect*, *A+U* i *Process*.²¹

En canvi, si es parla de les característiques que van conformar la postmodernitat a l'URSS, segons Mikhaïl Epstein²² (encara que l'autor estigui referint-se a la literatura), considera que, a diferència de la postmodernitat a Occident, a la Unió Soviètica pot trobar-se un paral·lelisme entre el realisme socialista de 1934 amb el que s'estava anomenant postmodernitat a la Rússia actual. Segons l'autor, la postmodernitat russa no va ser una resposta a l'occidental sinó que va tractar-se de dos estatges diferents del mateix fet.²³ En conseqüència, el que podia semblar un fenomen purament Occidental no sorgiria tant d'allà, sinó que té afinitat amb les tradicions nacionals de la pròpia Rússia.²⁴

Com seguia expressant Epstein, els discursos de la modernitat, de manera elitista, pretenien transformar la societat desemmascarant el que era il·lusori, trobar la realitat, però això significaria a la vegada un sistema que donava sensació de realitat però que seria simulacre a la manera de Baudrillard. No era una imitació de la realitat sinó «un intent de substituir per realitat aquestes imatges que semblen més reals que la realitat en ella mateixa».²⁵

²⁰ HUXTABLE (1981), p. 13.

²¹ HUXTABLE (1981), p. 10.

²² EPSTEIN, Mikhaïl (1995), «The Origins and Meaning of Russian Postmodernism», *After the Future. The paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture*. Amherst : University of Massachusetts Press, p. 188-210.

²³ EPSTEIN (1995), p. 188-189.

²⁴ EPSTEIN (1995), p. 189.

²⁵ EPSTEIN (1995), p. 189-190.

L'autor continuava dient que la producció de realitat sembla una novetat a la civilització occidental, però en canvi ha estat sempre present en la història de Rússia, les idees han tendit a substituir la realitat. És a dir, s'ha tendit més a implantar idees, esquemes i conceptes sense tenir en compte la realitat on les paraules clau són «intencionalitat» i «falsificació». ²⁶ Així dirà que en l'art conceptual dels vuitanta fins als noranta hi ha aquesta mena de façana que amaga d'aquestes idees, esquemes i conceptes. ²⁷ La realitat a l'URSS, segons Epstein, sempre ha estat sotmesa a la ideologia. ²⁸

Com deia l'autor, els artistes conceptuals russos expressen en les seves obres la seva «societat de dèficit» treballant amb etiquetes buides de sentit on els «espectres són més reals que la realitat, amb el qual ella mateixa esdevé espectral», és un país pobre en realitat on els símbols són l'únic que persisteix. ²⁹ Dit de manera més senzilla, el que l'autor volia expressar és que considera que a Rússia sempre s'ha tendit més a la creació d'ideologies (o per el que ens interessa en aquest treball, ficcions) a la que la realitat hauria d'emmotllar-se que a la inversa.

Epstein citant el que diu l'artista conceptual Ilya Kabakov diu que el conceptualisme occidental substitueix una cosa per a una altra, a Rússia la cosa que substitueix senzillament no existeix.:

«(...) sense sentit: les coses, idees, fets inevitablement amb gran esforç entren en contacte directe amb el que no és clar, el que és indefinit, en essència amb el buit. (...)» ³⁰

Aquesta és l'ambientació que podrà trobar-se en els dibuixos del Paper Architects.

Deixant a part el tema de la postmodernitat i intentant fer una aproximació a l'entorn cultural de la dècada dels vuitanta on van desenvolupar-se el treball d'aquests arquitectes, Boris Kagarlitsky ³¹ explica com a l'època de Bréjnev s'havia vist com un estancament. Els seus successors, per la seva mort prematura, tampoc havien fet ressorgir cap mena de renovació cultural. L'arribada al poder de Gorbtxov el 1985 semblava que seria un manteniment del que hi havia, però va suposar tota una sèrie de reformes, la reestructuració o *perestroika*, que havia de suposar una revolució econòmica, política i cultural al nivell de la destalinització portada a terme per Nikita Khrusxov, però no va ser tant forta com

²⁶ EPSTEIN (1995), p. 190-191. Dóna exemples com l'adopció del cristianisme per el príncep Vladímir l'any 988 en un país desconegut o la voluntat de Pere el Gran de modernitzar culturalment el país amb institucions com universitats i acadèmies de manera artificial al lloc.

²⁷ EPSTEIN (1995), p. 192.

²⁸ EPSTEIN (1995), p. 194.

²⁹ EPSTEIN (1995), p. 195-196.

³⁰ EPSTEIN (1995), p. 200.

³¹ KAGARLITSKY, Boris (1987). «La explosión cultural soviética», *Cuadernos Políticos*, n. 51, jul.-sep., p. 4-19.

s'havia esperat. Va donar-se una revisió de la història. La gent desconfiava dels canvis, ja no es tenia l'eufòria dels anys 50.

En cultura, la *perestroika* va suposar que la televisió despertés més interès, la censura baixés d'intensitat; el ministeri de cultura va començar a perdre poder en la creativitat artística i es van començar a publicar llibres que havien estat prohibits com el *Doctor Zhivago* (1988) però ja editats a Occident des de feia molts anys.

En publicacions com *Sovetskaya Kultura* i *Literaturnaya Gazeta* es va començar a donar veu als intel·lectuals sobre la llibertat creativa, problemes socials,... entre altres temes. A la televisió comencen a emetre's programes en directe com el que es deia *Pis dotze* on es permetia debatre i tractar problemes de la joventut i debats de la situació en que vivien. Així, segons aquest autor, la realitat dels diaris i la televisió resultava més interessant que la ficció. Es buscava més el que havia estat prohibit que els productes culturals del mateix temps.

Encara que Boris Kagarlitsky no ho esmenta, la llibertat de poder debatre també arriba a la revista d'arquitectura *Architektura SSSR* on s'introdueix un apartat anomenat «polèmica» on s'exposen temes que poden generar diversitat d'opinions en l'àmbit arquitectònic.

Però com segueix explicant Kagarlitsky no tot va ser tant planer en els nous aires culturals, també van haver les veus conservadores que defensaven l'estancament criticant els que ells consideraven dissidents (com el cineasta Andrei Tarkovski encara que aquesta acusació fos infundada) ja que aquesta part més conservadora tenia por d'una «democràcia» que parlés de llibertat enlloc de la «democràcia» que volien, es a dir, que quedés en una regeneració del pensament marxista dominat per uns quants.

Així, l'autor observa que en la *intelligentsia* dels anys vuitanta no hi ha cap intent innovador de progrés, sinó que les solucions es busquen en el passat. On veu que la joventut dels vuitanta a l'URSS recorda més la dels anys seixanta que el que està succeint amb els joves a Occident al mateix moment.

Aquestes observacions tindran gran rellevància en el moment que es vegi en l'estètica dels Paper Architects tant un producte d'aquesta mirada al passat pròpia de la postmodernitat com de l'arcaisme que respiren els seus dibuixos per aquesta voluntat de seguir uns passos que ja a Occident s'havien descartat.

En qüestions d'art en el món soviètic, a partir dels anys 70 hi va haver dos corrents no oficials: el conceptualisme i el Sots Art. En el conceptualisme va destacar especialment Ilya Kavakov (1933)³² on,

³² Pàgina web oficial: <http://www.ilya-emilia-kabakov.com/about-ba/>

com expressa la presentació de l'exposició que l'any vinent es farà al Centre Pompidou³³ sobre l'art soviètic entre els anys 50 i 2000:

«Es donava un lloc prominent al llenguatge, treballant en l'encreuament de la poesia, *performance* i arts visuals, aquests artistes oferien en "l'estancament" de Moscou un art conceptual que reflectia la primacia de la literatura en la cultura russa.»

Com segueixen explicant els comissaris, els Sots Art impulsat per Komar i Melamid utilitzava els codis pop de la propaganda soviètica. En els anys 80, amb la *perestroika*, es va legitimar aquesta contracultura.

Si bé els Paper Architects no operaven en aquesta clandestinitat i no van resultar fortament crítics amb la política fins molt avançats els anys 80 (com es veuran en les obres que tanquen aquest treball), no deixaven de tenir punts en contacte amb aquestes corrents artístiques per la incorporació de la literatura en els seus treballs i la seva utilització irònica dels símbols soviètics.

Pilar Bonet, corresponent del diari *El País* des de els anys 80, descriu molt bé aquesta divisió que es donava entre la cultura oficial, que s'alabava de cara a la galeria, però de forma clandestina i l'art no-oficial trobava la manera d'arribar al públic ja fos en cases particulars o en parcs públics.³⁴

³³ Informació sobre propera Exposició al Centre Pompidou:

http://aesf-group.com/news/kolleksia_contemporary_art_from_ussr_and_russia_19502000/#all

³⁴ BONET, Pilar (1988). *Moscú*. Barcelona: Destino. p. 183-187.



Ilya Kabakov. *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*. 1984. Instal·lació que representa una catapulta en una habitació plena de propaganda soviètica que l'ha impulsat a un altre espai.



Komar & Melamid. *The Origin of Socialist Realism* (from *Nostalgic Socialist Realism* series), 1982-83.



Komar & Melamid. *Double Self Portrait as Young Soviet Pioneers* (from *Nostalgic Socialist Realism* series), 1982-83.

Els anomenats «Paper Architects»

Entre els espais de la *perestroika* i la *glasnost*

La reestructuració econòmica de la URSS decretada per llei, sota el mandat de Mikhaïl Gorbatxov, el 1987, coneguda com a «*perestroika*», va tenir impacte en l'estructura de funcionament dels treballs arquitectònics. Es va passar d'una producció lligada a les normes i ordres burocràtiques, alienes a orientacions culturals, a deixar aflorar la creació,³⁵ tot i que a la dècada dels setanta ja s'havia fet alguna intervenció constructiva que fugia de la uniformitat arquitectònica.³⁶

La producció arquitectònica dels últims anys de la URSS va patir una transformació, es va descentralitzar permetent iniciatives locals en repúbliques i ciutats, es va permetre nous modes de finançament (públic i privat) i la rehabilitació d'edificis per resoldre problemes d'habitatge. Com a conseqüència, s'establien noves relacions entre l'arquitectura i el client, el que suposava un progressiu abandonament de la prefabricació constructiva propiciant una utilització més variada de materials, per tant, s'obria la possibilitat de que «renasqués» l'arquitectura.³⁷

Si bé en l'arquitectura residencial des dels anys seixanta s'havia ignorat tot component nacional, regional o local davant l'estandardització (que ara ens sembla criticable per aquesta homogeneïtat), no obstant en aquell moment va ser una resposta a solucionar el problema de l'habitatge de postguerra.³⁸

Des de l'any 1975 van començar a portar-se a terme projectes que buscaven la integració en el context local o nacional i històric on havien de fer-se. Aquesta recerca d'identitat va fer que es mirés al passat, on el que importava era sobretot la individualitat del lloc on havia que construir-se, retornar a un historicisme perdut als anys cinquanta davant la construcció massiva, recobrant la cultura tradicional dels edificis antics.³⁹ Però a diferència de l'historicisme de la primera meitat de segle, no es buscava la

³⁵ RYABUSHIN, Aleksandr; SMOLINA, Nadia (1992). *Landmarks of Soviet architecture, 1917-1991*. New York : Rizzoli International Publications, p. 71.

³⁶ RYABUSHIN; SMOLINA (1992), p. 73.

³⁷ RYABUSHIN; SMOLINA (1992), p. 71.

³⁸ RYABUSHIN; SMOLINA (1992), p. 71.

³⁹ RYABUSHIN; SMOLINA (1992), p. 73.

recreació o còpia, en els anys vuitanta, els elements arquitectònics del passat, s'agafaven com a lligams amb la història que expliquessin una determinada interpretació i simbolisme.⁴⁰

Els Paper Architects sorgeixen en aquest clima dels vuitanta, on no obstant els encàrrecs no els arribaven, ja fos per la seva inexperiència professional com la dificultat de trobar encàrrecs per a tots. Aquestes dues característiques no presenten cap peculiaritat en la professió d'arquitecte del que es troben els joves en qualsevol lloc del món i en qualsevol temps. El que els va fer especials va ser la seva creativitat, l'exploració conceptual de l'arquitectura mitjançant l'art gràfic i la seva notorietat internacional donada per la repercussió dels concursos en revistes en els que participaven, així com tornar a situar l'arquitectura soviètica en el punt de mira estranger, com havia passat en l'experimentació arquitectònica en paper de l'avantguarda soviètica dels anys vint. I com en els primers anys de la revolució, entrellaçar l'arquitectura amb altres disciplines artístiques.⁴¹ Sobre aquest tema Iuri Avvakumov, en certa manera el portaveu dels Paper Architects, va declarar que el grup més que definir-se sobre què estava investigant, era una constatació que «l'arquitectura pot dialogar amb cada un dels llenguatges de la cultura moderna (sinó te la seva pròpia), i viceversa...». També Avvakumov en aquell moment es va preguntar si el que feien era «arquitectura o gràfics d'arquitectura, teatre, cinema, literatura...filosofia?». ⁴²

La majoria dels Paper Architects havien nascut a la segona meitat de la dècada dels anys cinquanta, per tant o feia poc que havien aconseguit el títol d'arquitecte o encara s'estaven formant a l'Institut d'Arquitectura de Moscou, lloc on es van formar les associacions quan treballaven en equip.

En els seus treballs «s'aprecia el subtext, la ironia i el grotesc». ⁴³ Els líders del grup segons (si tenim en compte els que van guanyar més premis) serien: Belov, Brodsky i Utkin, Filippov i Bronzova, Avvakumov, Batalov i Zaitsev. ⁴⁴

Representarien un retorn a la poètica de l'arquitectura davant la construcció seriada de l'època anterior on no tenia cabuda el que és tradicional i espiritual. ⁴⁵

⁴⁰ RYABUSHIN; SMOLINA (1992), p. 74.

⁴¹ RYABUSHIN; SMOLINA (1992), p. 152 ; p. 154.

⁴² RYABUSHIN; SMOLINA (1992), p. 156 en la nota n. 4.

⁴³ RYABUSHIN; SMOLINA (1992), p. 154.

⁴⁴ RYABUSHIN; SMOLINA (1992), p. 154.

⁴⁵ RYABUSHIN; SMOLINA (1992), p. 156.

Però aquesta arquitectura conceptual no queda deslligada de quan es presenten a concursos de projectes per construir. La seva petjada es veu en les seves propostes per a la reconstrucció del carrer Kropotkin o del carrer Shchusev de Moscou. Enllacen amb la tendència postmodernista retornant als motius arquitectònics del passat.⁴⁶

En les entrevistes dels anys vuitanta, alguns dels Paper Architects explicaven els seus treballs dient que «eren una resposta a una atmosfera no creativa, al estancament de la professió». També contra «el disseny anticreatiu gegant de la burocràcia, el parasitisme de les autoritats, de les alternatives de l'esclavisme submissiu i en vies de desaparició(...) En aquesta situació és només en les competicions conceptuais que la llum pot veure's al final del túnel(...)».⁴⁷

El relat del pavelló de l'URSS a la Biennal de Venècia (1991)

Al 1991, a la Biennal de Venècia, es mostra en el catàleg del pavelló soviètic, que la isolació del país va propiciar que la seva arquitectura no sigués coneguda. Hi havia aquesta sensació de que la Unió Soviètica havia de recuperar el temps perdut i integrar-se a la comunitat internacional.⁴⁸ El propi discurs del pavelló reconeixia que l'arquitectura soviètica havia viscut un període d'estancament del que volia sortir.⁴⁹

La història arquitectònica de la Unió Soviètica té l'especificitat que els experiments avantguardistes s'estronegen i triomfa l'estil historicista del realisme socialista. Els Paper Architects van reconciliar les dues tradicions. Si al món Occidental la postmodernitat retorna a l'historicisme, a l'URSS ja s'havia produït aquest fet «antimodern», tot i així, els Paper Architects enlloc de seguir una evolució des de la seva pròpia història arquitectònica van fer un salt per seguir des de el retorn historicista que s'estava fent a Occident.

En la Biennal de 1991 es van presentar els Paper Architects com una generació de pioners d'una tendència dels anys 80, ja finalitzada, on els seus integrants ja estaven construint encàrrecs i no seguien

⁴⁶ RYABUSHIN; SMOLINA (1992), p. 156.

⁴⁷ RYABUSHIN; SMOLINA (1992), p. 156 en la nota n.6.

⁴⁸ CAMMARA, Alfredo (1991). *Arte dell'architettura in Unione Sovietica: catalogo del padiglione sovietico "V Biennale d'Architettura" Venezia 1991*. Roma : Gangemi Editore, pp. 10-11.

⁴⁹ CAMMARA (1991), p. 14.

fent aquests treballs conceptuals. Van parlar d'ells com una joventut que refusava la manera de pensar estàndard, que refusava la creació en sèrie dels projectes estatals que desanimaven a la creativitat. Per aquests motius, es refugiaven en un reialme de fantasia i llibertat per poder expressar la seva individualitat creativa. Així recuperaven la poesia en arquitectura.⁵⁰

com afirmaven ells mateixos, els Paper Architects volien ser una superació del període «d'estancament» arquitectònic que s'havia iniciat amb la relegació del període experimental de les avantguardes. L'arquitectura i l'art entre els anys 1917-1932, com és ven sabut, a la Unió Soviètica es caracteritzava per recerques que superaven els límits de les disciplines artístiques tradicionals. A més, les conseqüències de la guerra civil posterior a la Revolució Russa, impossibilitava la construcció d'aquests projectes, però en canvi va ser pròdiga en teorització i experimentació en «paper» fins que la situació va ser favorable a poder-se realitzar. Les competicions d'aquests anys van ser fonamentals per la vida artística.⁵¹

La imposició del realisme socialista en arquitectura, que significava l'ús de l'historicisme, especialment del classicisme, com a símbol d'estabilitat i prosperitat del règim⁵² que era totalment oposada a la utilització historicista de l'arquitectura en els Paper Architects on el que pretenien era estar en sintonia amb la postmodernitat. Així, en el classicisme del realisme socialista monumental hi havia un historicisme inspirat en les pintures murals pompeianes, el primer Renaixement italià o l'herència russa; el mateix motiu que poden trobar-se amb els Paper Architects però amb una significació totalment oposada, esdevenir el contrari de l'arquitectura «oficial».⁵³

Per als joves arquitectes dels anys 80 treballar de la seva professió significava sotmetre's a directrius burocràtiques que coartaven la creativitat i la iniciativa, molts acabaven deixant l'arquitectura per al teatre, el cinema, els llibres i el dibuix. Així, els Paper Architects van destacar per la seva voluntat d'expressar les seves idees en formes arquitectòniques afegint-li text, efectes teatrals, dibuix de cavallet i seqüències i muntatge cinematogràfic. No amb la intenció de construir-ho sinó per mostrar una determinada comprensió cultural de la seva professió, una nova creativitat i posicionar-se en quin paper

⁵⁰ CAMMARA (1991), p. 14-15.

⁵¹ CAMMARA (1991), p. 21-22.

⁵² CAMMARA (1991), p. 26-27.

⁵³ CAMMARA (1991), p. 28.

havien de tenir en el món. Amb la *perestroika*, a l'arquitectura, els buròcrates van ser substituïts per arquitectes professionals i es va desencadenar un de descentralització de les decisions.⁵⁴

Lectures d'Occident des de Moscou

Al 1990, s'afirmava que els Paper Architects no eren un producte de la *perestroika* o la *glasnost* sinó un revers a l'arquitectura homogènia de l'era Bréjnev. També que eren sospitosos de ser reaccionaris i per això es recloïen per fer creacions fantasioses.⁵⁵ En el mateix text es defensava que les seves imatges que recorden Txèrnikov, Leonidov, Palladio etc., podien semblar obsoletes a Occident, però que per a ells era «un acte d'alliberació» ja que aquests excessos eren una rebel·lió al puritanisme racionalista.⁵⁶

Amb el temps s'ha vist que no hi ha aquest rerefons tant crític com es vol fer veure aquí, sí que eren una revitalització de la professió, però no amb les característiques desinteressades que es solen donar a l'art contestatari, sinó que les seves obres anaven encaminades a obtenir els premis dels concursos.

Rappaport afirmava que els Paper Architects eren postmoderns per la «inclusió irònica dels estils històrics arquitectònics», i no només en la qüestió de ser antimoderns, sinó a més a més per anar a la contra de l'arquitectura oficial.⁵⁷ Davant aquesta qüestió, no crec que aquest discurs sigui vàlid, s'exagera el discurs que van en contra de l'establert i del Moviment Modern, quan ells, més aviat, absorbeixen tota la tradició arquitectònica i l'expressen amb el seu estil particular. Aquesta postura també seria postmoderna, però d'una altre manera de la que diu Rappaport. En tot cas, sí que és un alliberament de creativitat que al seu Estat no tenia cabuda.

Un dels components de la *Paper Architecture*, Mikhaïl Belov, a l'any 1989, considerava que a partir de 1930, l'arquitectura soviètica s'havia mogut en cinquanta anys d'estancament per molt que Aldo Rossi o Leon Krier s'haguessin sentit atrets per l'arquitectura de l'època estalinista motivats per ser una justificació dels seus propis «dogmes». Així, seguia afirmant Belov, res de l'arquitectura soviètica havia estat influent fora de les seves fronteres en aquest mig segle. En aquell moment, assenyala que el que diferenciava els Paper Architects de la resta de participants als concursos arquitectònics conceptuals

⁵⁴ CAMMARA (1991), p. 36.

⁵⁵ KLOTZ, Heinrich; RAPPAPORT, Alexander G. (1990). *Paper Architecture: new projects from the Soviet Union*. New York : Rizzoli, p. 7.

⁵⁶ KLOTZ; RAPPAPORT (1990), p. 7-8.

⁵⁷ KLOTZ; RAPPAPORT (1990), p. 12.

era: «la tensió, l'aspiració a expressar-se fins al final, l'anhel de harmonia perfecte i confort elemental». I en aquell moment creia que aquests treballs serien un fruit que es recolliria en el futur i tornaria a situar l'arquitectura soviètica al mapa.⁵⁸ Amb posterioritat, s'ha vist que va ser un anhel estroncat, sense influència en els seus treballs construïts posteriorment i pràcticament oblidats en la història de l'arquitectura.

A les paraures que va dir Belov sobre que Aldo Rossi s'estava refererint a idees que en *Autobiografia científica* Rossi va relatar de la següent manera:

«Al voltant dels meus 20 anys vaig ser convidat a la Unió Soviètica. Era un temps particularment feliç, en el que s'unia la joventut amb una experiència llavors singular. Tot el rus m'agradava, tant les ciutats antigues com el realisme socialista, la gent com el paisatge. L'atenció que vaig donar al realisme socialista em va servir per treure de sobre tot la cultura petit-burguesa de l'arquitectura moderna. Preferia, davant ella, l'alternativa dels grans carrers moscovites, la dolça i provocadora arquitectura del metro i de la Universitat, en els turons de Lenin. Veia com el sentiment es barrejava amb la voluntat de construir un món nou: això es el que responc ara als molts que em preguntes sobre el significat que va tenir per a mi aquell període. Vaig anar sentint la consciència de l'arquitectura juntament amb l'orgull popular dels que m'ensenyaven escoles o cases, juntament als estudiants de Moscou, als camperols del Don. Mai he tornat a la Unió Soviètica, però em sento orgullós d'haver defensat la gran arquitectura del període estalinista, que hauria pogut constituir una alternativa a l'arquitectura moderna i que, sense motiu, va ser abandonada. (...)»⁵⁹

Però s'entén el rebuig de Belov a l'admiració de Rossi per un patrimoni que per als Paper Architects només representava repressió i constricció.

En un altre text cal esmentar com Rappaport assenyalava que els treballs d'aquests autors no serien utopia per no pretendre l'establiment d'unes doctrines teòriques sinó una expressió fantasiosa, però que no es quedava només en il·lustrar una ficció, sinó que feia una síntesi d'arquitectura, art gràfic i literatura. I encara que es remetessin al passat, segons Rappaport, parlaven de la seva cultura urbana contemporània.⁶⁰

⁵⁸ BELOV, Mikhaïl (1989). «Children of the stagnation», a: Diversos Autors (1989). *Nostalgia of culture: contemporary Soviet visionary architecture*. London: Architectural Association. p. 6.

⁵⁹ ROSSI, Aldo (1981). *Autobiografia científica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998, p. 51.

⁶⁰ RAPPAPORT, Alexander G. (1989). «Fantasy versus Utopia», a: Diversos Autors (1989). *Nostalgia of culture: contemporary Soviet visionary architecture*. London: Architectural Association, p. 6.

La gran especialista en arquitectura soviètica des de Occident, Catherine Cooke, contextualitzava la situació on havien crescut i estudiat els membres d'aquesta arquitectura en paper com: un excés de burocràcia, un clima poc o gens propici per a la creativitat i especialment una nul·la comprensió del paper del rol de l'arquitecte a la societat. L'autora en destacava que si en el realisme socialista l'arquitectura era vista com una afirmació d'un sistema de valors i era incapaç de fer una narració com possibilitava la pintura, aquests arquitectes en paper dels vuitanta van ser capaços de crear un nou gènere en que podien sintetitzar-se les dues disciplines.⁶¹

Cooke també anotava que, a diferència del doble codi (professional i popular) que Charles Jencks troba present en el llenguatge de l'arquitectura postmoderna, els Paper Architects només presentaven aquest nivell de significació popular. L'autora diu que expressaven categories bàsiques de valors i consciència amb arquetips generalitzats com: la casa, el pont, la torre,...o tristesa, alegria, memòria,... i d'aquestes narracions fent sortir un nou llenguatge arquitectònic i urbanístic. I citant a M. Tumarkin destacava l'observació d'aquest autor que expressava que els Paper Architects recuperaven certs valors arquitectònics perduts, però podien caure en el perill de fugir de l'arquitectura de la realitat.⁶²

Com concloïa Cooke en aquest l'article, s'observava que hi havia esperança que els treballs d'aquests joves representessin una revitalització de l'arquitectura soviètica.⁶³

Un altre autor, Brian Hatton, va preguntar-se si les competicions internacionals van precipitar aquesta superació de l'arquitectura de l'estancament o aquesta mena de fabulació va ser intrínseca a la població soviètica.⁶⁴ No va ser capaç de determinar-ho, però hi destacava la subjectivitat d'aquests treballs, molt lluny de la condemna que es donava a l'individualisme en la Unió Soviètica. Aquest autor trobava semblances del cinema de Tarkovski (especialment esmenta la pel·lícula *Stalker*) amb la relació que s'establia entre Eisentein i els constructivistes.⁶⁵ Es a dir, diu que no feien una arquitectura de formes sinó de imatges.⁶⁶ Belov reconeixrà que creava les imatges com un escenari cinematogràfic.

⁶¹ COOKE, Catherine (1989). «A picnic by a Roadside or work in Hand for the Future?», a: Diversos Autors (1989). *Nostalgia of culture: contemporary Soviet visionary architecture*. London: Architectural Association, p. 11-26.

⁶² COOKE (1989), p. 19.

⁶³ COOKE (1989), p. 25.

⁶⁴ HATTON, Brian (1989). «Voices from the courtyard», a: Diversos Autors (1989). *Nostalgia of culture: contemporary Soviet visionary architecture*. London: Architectural Association, pp. 27-71.

⁶⁵ HATTON, Brian (1989), p. 32.

⁶⁶ HATTON, Brian (1989), p. 35.

Sobre la idea d'ironia en aquests dibuixos, Hatton recollia la idea que la ironia és l'antídot contra els excessos d'idealisme. Al que Zosimov afegia que la ironia no és un fi en ella mateixa, en aquestes dibuixos, sinó un rerefons d'aquests treballs.⁶⁷

Andrew Solomon en el seu viatge a Moscou el 1990 per entrevistar a varis membres dels Paper Architects, relatava com era de frustrant ser arquitecte en aquell moment a causa de que el disseny s'havia de sotmetre a les poques possibilitats de varietat de productes de que es disposava. A més, en un lloc on l'arquitectura estava tant lligada amb la ideologia, era difícil fer una obra lliurepensadora. Això últim es va solucionar amb la *glasnost*, però la falta de subministraments per a la construcció, no. Davant això, el periodista donava explicació a la Paper Architecture com a un exercici de creativitat per fugir del exercici gris a que estaven abocats. Aquests dibuixos no havien de realitzar-se, així no importava si era possible construir-los o no, podien estar totalment fora de la realitat. Com li va comentar en aquell moment Avvakumov, arribaven revistes d'arquitectura d'Occident on només podien experimentar el que mostraven amb la imaginació.⁶⁸ Sobre aquesta observació és Interessant aquest doble joc imaginatiu, els dibuixos dels Paper Architects són com una finestra oberta, a la vegada les revistes occidentals els provoquen aquesta mateixa experiència a ells.

Filippov li va donar a Solomon una de les claus de perquè els Paper Architects guanyaven tants concursos i no hi havia res semblant en altres països. Per Filippov, els treballs pels concursos conceptuals dels arquitectes occidentals estaven fets ràpidament i era una activitat a més a més del disseny d'edificis reals, mentre que per a ells era la seva activitat, hi podien estar pensant durant tot l'any. Com s'explica en l'article, una premi de 5.000 dòlars no transformava la vida d'un arquitecte en actiu a Occident, però en canvi, Filippov i Bronzova (parella tant artística com personal) van poder comprar el seu estudi, el cotxe i el menjar per un mes. Com eren uns premis eventuais, les autoritats de la Unió d'Arquitectes no van retenir-los els diners, com si es va fer més endavant amb artistes que rebien remuneracions de l'exterior.⁶⁹

Amb la *glasnost* van poder començar a treballar per compte propi o en cooperatives, fer encàrrecs a l'estranger i viatjar, així com participar en concursos per edificar.⁷⁰

⁶⁷ HATTON, Brian (1989, p. 64.

⁶⁸ SOLOMON, Andrew (1990). «Paper Tsars», a: *Harper's and Queen*, february, p. 116-121.

⁶⁹ SOLOMON, Andrew (1990), p. 119.

⁷⁰ *ibíd.*

Solomon donava l'explicació clau de l'essència dels Paper Architects: eren una demostració de que amb l'arquitectura es pot explicar una història que «a vegades és explícita, com un conte infantil, i a vegades és implícita.»⁷¹

Es van donar una sèrie de circumstàncies abans de que es formés el grup dels Paper Architects. Per una banda, que als anys setanta la Unió soviètica passés a formar part de la IUA (International Union of Architects) el que suposava permetre que els estudiants d'arquitectura soviètics poguessin presentar-se al concurs internacional que convocava aquesta associació quan celebrava el seu congrés. En segon lloc, Vladislav Kirpítxev guanyés el concurs amb el tema «Espai per a la comunicació de la gent en la ciutat»⁷² el 1972⁷³. Aquestes fets, va ser un estímul per als joves arquitectes soviètics que van veure en aquestes competicions, no només una possibilitat de guanyar diners, sinó també de poder viatjar a l'estranger, encara que s'hagués d'estar sotmès als dictàmens del Comitè Central del partit. Es va desencadenar un enorme interès per presentar-se a tots aquests concursos per estudiants o no.⁷⁴

Com apunta Savin rememorant el paper fonamental que va tenir el professor Lezhava dels Paper Architects:

«Lezhava va tractar a tots a consolidar, ensenyar a la vida, com comportar-se i com fer competicions. En particular, ens va ensenyar a aconseguir la màxima qualitat en les entrades. (...) La seva actuació va ser una revelació per a nosaltres, i vam escoltar amb gran atenció la seva opinió.»⁷⁵

Els concursos d'arquitectura en revistes com a plataforma dels Paper Architects

Un dels papers més importants en la creació de les obres del grup Paper Architects el va tenir el concurs anual de la revista *The Japan Architect* anomenats «Shinkenchiku Residential Design

⁷¹ SOLOMON, Andrew (1990), p. 120.

⁷² Les bases del concurs només permetien que el projecte fos signat per una sola persona. Encara que va rebre la col·laboració de Slava Ovsianikov i Volodia Lomakin i sota la direcció del seu professor Ilya Lezhava, es va acordar que es signaria a nom seu ja que havia estat el més implicat i impulsor de presentar el treball.

⁷³ Entrevista a Mikhaïl Belov p.3 (26/04/03): http://www.projectclassica.ru/newsmake/06_2003/06_2002_11c.htm

⁷⁴ Tot aquest procés està descrit a l'entrevista amb Ilya Lezhava i Mikhaïl Belov (26/04/03): http://projectclassica.ru/newsmake/06_2003/06_2002_11a.htm

⁷⁵ Entrevista amb Andrei Savin (31/07/04): http://www.projectclassica.ru/newsmake/11_2004/11_2004_08.htm

Competition» i «Central Glass Competition», les empreses que els patrocinaven, en el primer cas es dedicaven a l'arquitectura principalment de vil·les, i en el segon al vidre per a la construcció.⁷⁶

Com fa menció l'arquitecte assignat com a jutge per a la competició de 1981 del Shinkenchiku, Fumihiko Maki, la convocatòria d'aquest concurs era un enorme estímul per a joves arquitectes i estudiants d'arquitectura, en que la realització del tema proposat era considerat en algunes universitats com a projecte d'estudi. El mateix autor va expressar quins eren els motius per els que la gent s'hi presentava: fer conèixer el seu treball internacionalment, una oportunitat per avaluar el seu poder o guanyar els diners del premi.⁷⁷

Van ser en les competicions conceptuals de la revista *Japan Architect* que es situa el començament del grup Paper Architects al 1981.⁷⁸ Però la situació política de la URSS prohibia les participacions d'aquest tipus. Va ser possible per la mediació d'un germà diplomàtic de Shury Zosimova que treballava al Japó, que es va emportar, de tornada de les seves vacances, el tub amb el projecte i el va enviar per correu un cop arribat al país nipó. Belov va guanyar, el que va suposar que les autoritats legitimessin aquests fets retroactivament.⁷⁹ Com va relatar Belov, quan va visitar la revista japonesa, van explicar-li el xoc que va suposar que l'URSS comencés a enviar-los uns pocs projectes, llavors cada vegada més i més fins tenir-ne uns 500, més dels que enviaven els propis japonesos.⁸⁰

El nom de «Paper Architecture» es va decidir quan es va organitzar una exposició dels seus treballs per part de la revista Юность (joventut) i es va optar per recuperar el nom despectiu que tenien el treballs dels anys vint no construïbles com els de Leonidov.⁸¹

Amb els anys, com assenyala Alexander Brodsky, sembla que la majoria dels integrants del grup mostren cert cansament al parlar dels seus treballs d'arquitectura en paper i estan més interessats en parlar de les seves activitats recents.⁸² L'actitud més positiva sembla venir de Iuri Avvakumov, el propi Brodsky i Belov.

⁷⁶ Entrevista a Mikhaïl Belov p. 4 (26/04/03): http://www.projectclassica.ru/newsmake/06_2003/06_2002_11d.htm

⁷⁷ «Judge's Comments», *Japan Architect*, n. 298 February 1982, p. 10.

⁷⁸ Entrevista a Mikhaïl Belov, p.3.

⁷⁹ Entrevista a Mikhaïl Belov, p.4.

⁸⁰ *ibíd.*

⁸¹ *ibíd.*

⁸² Entrevista a Alexander Brodsky (31/07/04): http://www.projectclassica.ru/newsmake/11_2004/11_2004_11.htm

Sobre la qüestió sobre quins eren els models a imitar per part dels paper Architects, en principi Brodsky no percep una voluntat de reinterpretar el que els venia d'Occident com a mostra del que anhelaven aconseguir, però sí veu que acabaven trobant-se influències de revistes com *Detail*, *A+U* i *Croquis*; fins i tot, les pel·lícules 8½ de Federico Fellini, *Metròpolis* de Fritz Lang o *Blade Runner* de Ridley Scott; i evidentment hi són presents els dibuixos de Piranesi.⁸³

El relat dels protagonistes

Brodsky apuntava que hi ha una qüestió no resolta: si hi ha un estil que comparteixin els Paper Architects o si només tenen en comú que van formar part d'un temps concret. En la seva opinió tenen en comú que sempre hi ha una presència de la literatura i una estètica semblant.⁸⁴

En certa manera, Brodsky es lamenta del discurs estranger sobre els Paper Architects que sempre expliquen el discurs tancat de que al no voler-se sotmetre als encàrrecs oficials preferien estar a casa i dibuixar. Reconeix que hi ha una part de veritat en això, però és més important el fet que el concurs de 1981 de la *Japan Architect* es guanyés i això marqués el to de la resta dels membres del grup.⁸⁵

Ilya Utkin no mostra l'entusiasme del seu company de projectes en l'arquitectura en paper Brodsky. Prefereix treure-li la pàtina de excepcionalitat creativa. Per ell és un exemple de que:

«La determinació de la nostra arquitectura en paper de la dècada de 1970 - 1980 fa una declaració del fet que en l'arquitectura sempre hi ha una part teòrica, associada als desenvolupaments d'esbossos amb projectes competitiu, amb la invenció d'idees, i aquesta part és capturada en el paper; com era el cas de Piranesi o Clérisseau⁸⁶; però el disseny de cada arquitecte, no és més que la meitat del material, que pot ser imprès en un llibre, i és un valor que, a més, es manté fins i tot millor que la pròpia arquitectura.»⁸⁷

Hi ha diferències en les explicacions que cada un dels membres dóna als motius de la Paper Architecture. Com diu Utkin, alguns afirmen que els va permetre l'acostament a Occident, altres que ho feien per

⁸³ Entrevista a Alexander Brodsky (31/07/04)

⁸⁴ *ibíd.*

⁸⁵ *ibíd.*

⁸⁶ Charles-Louis Clérisseau (1721-1820).

⁸⁷ Entrevista amb Ilya Utkin (27/11/03): http://www.projectclassica.ru/newsmake/08_2003/08_2003_12.htm

obtenir diners i, finalment, els que deien que era una manera de fer projectes construïbles però en paper en forma i material.⁸⁸

Després dels concursos de *Japan Architect* va haver un boom de exposicions a l'estranger sobre art soviètic que els va permetre viatjar, conèixer gent i en alguns casos, com Brodsky i Utkin, desenvolupar instal·lacions.⁸⁹

Hi ha dues explicacions de la Paper Architecture, una com a manifestació del socialisme tardà, l'altre com a occidentalització. Brodsky ho explica dient que com sabien cap d'aquells projectes podia portar-se a la realitat, l'èmfasi el posaven en la qualitat gràfica i salvant el que en un projecte real no seria possible. No hi havia una missatge de crítica política, però sí l'ambientació d'estancament. Brodsky i Utkin, a diferència de la crítica que n'havia fet Belov, sí que admiraven a Rob i Leon Krier dels que trobaven que tenien en comú que miraven a l'antiguitat a la que aquets dos nois soviètics accedien pels llibres antics en poder de la seva família.⁹⁰

Utkin va dir que segueix fent el mateix una idea en paper, un esbós, però que ara va destinat a la pràctica.⁹¹

Mikhaïl Labazov també va participar en concursos com el d'*Architectural Design* amb el tema «Doll's House» el 1982. En la mateixa dècada Labazov formava part del grup Art-Blya que pot traduir-se com a «Art-fotre» que també forma part de la Paper Architecture. Aquest grup va sorgir cap a l'any 1985-1987, i no només en formaven part arquitectes, sinó també artistes i dissenyadors, però mai formant un grup estable. Tenien en comú ser un cercle d'idees semblants en que feien projectes d'art sense ànim de lucre. En el cas de Labazov, es presentava als concursos com auto-realització. Aquest mateix autor no considera que els Paper Architects fossin res d'excepcional, sinó un grup d'arquitectes que van coincidir en un temps i espai i que es presentaven a concursos. En quan a llenguatge, ell troba que no hi ha coincidències entre els Paper Architects.⁹²

⁸⁸ Entrevista amb Ilya Utkin (27/11/03)

⁸⁹ Entrevista amb Ilya Utkin (27/11/03)

⁹⁰ Entrevista amb Ilya Utkin (27/11/03)

⁹¹ Entrevista amb Ilya Utkin (27/11/03)

⁹² Entrevista amb Mikhaïl Labazov (31/07/04): http://www.projectclassica.ru/newsmake/11_2004/11_2004_09.htm

Andrei Ivanov, a la pregunta de quin significat tenen els Paper Architects en la història de l'arquitectura, respon que el que podia ser per un Occidental un tema d'iniciar la seva carrera, per als soviètics era un altre món, on es donava més valor al gust del disseny pel disseny.⁹³

Totan Kuzembaev, sobre la Paper Architecture en general, opina que només era una imatge, un exercici d'estudi. Però amb la diferència que a Occident, al poder-se construir lliurement, aquest tipus de treballs no tenien la rellevància al nivell que va tenir-ne a l'URSS com a fenomen, com la ressonància que va tenir que Belov guanyés al 81. Sobre la fi de la Paper Architecture, aquest arquitecte ho situa a quan van tenir encàrrecs de construccions reals. A final dels vuitanta creien que res podia realitzar-se en arquitectura soviètica sinó era convertint-ho en fenòmens artístics com pintura, escultura o instal·lacions per ser exhibida en exposicions internacionals, quedant només com a testimonis del que passava als altres països, mentre que no es feia res nou que ells haguessin creat. Tot això representava per al grup una gran decepció.⁹⁴

Andrei Savin solia realitzar els treballs amb Andrei Txelshov i Mikhaïl Labazov. En el cas de Savin (component d'Art-Blya) l'aproximació a l'arquitectura en paper va ser motivada per un desencantament amb l'arquitectura, preferia portar el seu treball a un nivell més artístic. Les mencions en aquestes competicions representava per a ells la sensació de que havien aconseguit fer una cosa molt gran. Va presentar-se a la competició de *Doll's House* i a la de Shinkenichiku 1983 de *Japan Architect*.

En general, l'arquitectura en paper dins l'arquitectura, com assenyala Savin:

«...és un bon exercici per a les mans i la ment... L'actual arquitectura de les estrelles –Daniel, Zaha Hadid i altres, també, van ser arquitectes en paper: pintant imatges meravelloses, però res va ser construït. I avui en dia implementen projectes interessants.»⁹⁵

Andrew Txelshov comenta que molts arquitectes com Alsop o Txernikov, en el seu moment, el seu treball era percebut com a arquitectura en paper, però en l'actualitat pot portar-se a terme. En el cas dels Paper Architects, Txelshov considera que van ser una moda passatgera que la majoria de vegades eren «il·lustracions d'idees literàries del guió», per això aquests dibuixos sovint anaven acompanyats per poemes, escrits o còmics; explicaven històries. En canvi ell preferia els treballs que profunditzaven en

⁹³ Entrevista amb Mikhaïl Labazov (31/07/04).

⁹⁴ Entrevista amb Totan Kuzembaev (31/05/04): http://www.projectclassica.ru/newsmake/10_2004/10_2004_08.htm

⁹⁵ *ibíd.*

«les imatges, volum, espai i arquitectura. Ni significats literaris en l'arquitectura ni significats arquitectònics en l'arquitectura». ⁹⁶

L'exposició a la revista *Joventut* (1 d'agost de 1984) es considera l'inici d'aquest moviment.⁹⁷ Sobre la importància de l'arquitectura en paper, com ja s'ha esmentat en l'introducció d'aquest treball, el gran historiador de l'arquitectura soviètica Selim Kahn-Magomedov va dir els teremes que constantment utilitzen els Paper Architects per reivindicar-se:

«Dividiria l'arquitectura soviètica del segle XX en tres termes de contingut de fenomen estètic autònoms. Primer és l'Avantguarda. Segon, l'imperi de Stalin. I finalment, en tercer lloc, "l'arquitectura en paper" dels anys 80. Tot el que està fora d'aquesta classificació, no té interès professional.» ⁹⁸

Sergei Barkhin explica que les competicions existien des de sempre, i també a la Unió Soviètica però aquestes eren «ombrívols», d'imparcialitat dubtosa. Al saber-se que Mikhaïl Belov havia guanyat la competició japonesa va interessar-se per aquest tipus de concursos i va entrar en contacte amb altres Paper Architects amb els que formaria grups per realitzar treballs d'aquest tipus, encara que moltes vegades preferien presentar-se individualment. Si es presentaven per aconseguir comoditat i prestigi no era res de dolent, era una situació pre-*perestroika*. Era una manera de millorar la seva vida sense haver d'entrar al servei de la piràmide de la professió. Per ell aquesta va ser la importància de l'arquitectura en paper, no es tractava de cobdícia sinó d'art, i que podien guanyar aquestes competicions. Considera que a la URSS el postmodernisme és una cosa molt més anterior a l'explicació de Charles Jencks, Barkhin ho situa al 1934. ⁹⁹

Mikhaïl Filippov considera que la Paper Architecture va ser un fenomen molt important, però sense cap mèrit. Ho considera un esbós típic, on Occident, a través dels japonesos, els servia d'entreteniment perquè aquestes obres tenien aquest aire perdut de reunió de belles arts. Defensa que no van tenir cap influència internacional, que no van influir i ningú els recorda ni en conserva exposats permanentment els seus treballs. Encara que es venguessin com una mena de recuperació del truncament de

⁹⁶ Entrevista amb Andrei Txelshov (31/07/04): http://www.projectclassica.ru/newsmake/11_2004/11_2004_10.htm

⁹⁷ Presentació de la sèrie d'entrevistes amb el motiu de la celebració del 20 aniversari dels Paper Architects (14/11/04): http://www.projectclassica.ru/newsmake/12_2004/12_2004_05a.htm

⁹⁸ L'entrevista amb Ilya Lezhava i Mikhaïl Belov (26/04/03). Filippov ho situa per escrit a LATOUR, Alessandra (2002). *Birth of a Metropolis: Moscow 1930-1955: Memories and images*. A Entrevista a Mikhaïl Filippov (27/11/03): http://www.projectclassica.ru/newsmake/08_2003/08_2003_13.htm

⁹⁹ Entrevista a Sergei Barkhin (14/01/04): http://www.projectclassica.ru/newsmake/09_2003/09_2003_12.htm

l'avantguarda, ells ni de bon tros van aportar a les arts el que els constructivistes van fer. Per ell, va ser un fenomen amb nivell gràfic, però com l'eclectisme va ser provincial i sorollós, però sense cap possible evolució.¹⁰⁰

Alexei Bavykin diu que la importància de la Paper Architecture recau en que en aquell moment no hi havia res més que l'arquitectura en paper. Els encàrrecs per construir eren mínims. Va conèixer el concurs japonès perquè un amic seu mirava les revistes occidentals i presentar-se aquests treballs era fer una cosa interessant. Va ser un treball frenètic, d'especulació literària, ja que d'arquitectònica no se'n podia fer per falta de professionalisme. Presentar-se significava poder somiar que algun dia podrien construir alguna cosa que tingués pes a Occident, però eren refusats constantment. Per un arquitecte japonès, guanyar un concurs d'aquests representaria una anotació al seu currículum i la possibilitat d'entrar a treballar en una firma. Per a ells no, era un reconeixement al seu treball, també aconseguir diners, però no era el més important.¹⁰¹

Ja està reconegut que hi havia dos postures davant els treballs que s'enviaven als concursos: uns simbòlics i els altres més pràctics. Diferien amb els seus competidors per el treball minuciós, complicat i ple. Se'ls va donar reconeixement en exposicions i en el pavelló soviètic de París de 1988 perquè no hi havia res interessant del país tret d'aquestes fantasies arquitectòniques, però considera que l'arquitectura contemporània russa no es deutora d'aquest fenomen de fa més de vint anys. Segons Bavykin, els líders del grup considerant els premis rebuts van ser: Belov, Brodsky, Utkin, Filippov Bronzova, Zaitsev-Batalov-Podiapolski –Khomiakov i Bush.¹⁰²

Mikhaïl Khazanov diu que el moviment Paper Architecture va aparèixer de forma espontània, sense cap ideologia.¹⁰³ Ell en distingeix tres etapes: l'arcaica, la clàssica i el crepuscle (abans del 1980, 1980-1985, 1985 fins 1990). En primer lloc donant importància al postmodernisme que havia analitzat Charles Jencks el 1974. Llavors es converteixen en un fenomen artístic. Finalment, van convertir-se en una mena de fàbrica.¹⁰⁴

¹⁰⁰Entrevista a Mikhaïl Filippov (27/11/03)

¹⁰¹ Entrevista a Alexei Bavykin i Mikhaïl Khazanov (23/06/03): http://www.projectclassica.ru/newsmake/07_2003/07_2002_09a.htm

¹⁰² ibíd.

¹⁰³ ibíd.

¹⁰⁴ ibíd.

Dmitri Bush es troba en la dificultat de dir quin va ser el significat de l'arquitectura en paper, en aquell moment va ser un treball dur i gratificant per reconeixement i els diners, però té la sensació que no queda res d'allò en el seu treball actual. Veu que en els seus treballs hi havia minimalisme i geometries pures. La majoria dels Paper Architects tenien influència del simbolisme i el postmodernisme com el que passava en l'art, els seus treballs era similar a les tendències d'altres formes d'art com el cinema. Creu que l'arquitectura en paper podria tornar a aparèixer si es produís una crisi tant gran que parés la construcció i faria que es posessin a pensar sobre arquitectura (està escrit al 2004, hi ha hagut moltes crisis des de llavors, però res semblant a arquitectura en paper sembla haver passat).¹⁰⁵

Luri Avvakumov és el que ha vetllat per mantenir el record de les obres dels Paper Architects mitjançant el comissariat d'exposicions, la concessió d'entrevistes, creacions de web d'arxiu de les obres del grup.¹⁰⁶ Tot i haver entrevistes més recents, potser la de 2003 concedida a www.archi.ru està més propera al que expliquen tots aquests membres del grup al voltant del vintè aniversari de la Paper Architecture.¹⁰⁷ Explica que de les revistes estrangeres, *Japan Architect*, era la preferida pel grup des de 1975, quan Arata Isozaki va promoure competicions conceptuals, primer oberta a arquitectes reconeguts fins que va derivar a concursos destinats a estudiants d'arquitectura o que havien acabant recentment els estudis. Els premis anaves de 3.000 a 5.000 dòlars i des de el 1981, primer de manera clandestina i llavors de manera acceptada per les autoritats, van començar a presentar-se joves soviètics. El reconeixement a la Unió Soviètica de la creativitat d'aquests nois no va venir fins el 1984 amb l'exposició organitzada per la revista *Juventut*. Avvakumov s'atribueix la decisió d'anomenar «Paper Architects» en solitari, mentre que en altres entrevistes als membres del grup diuen que va ser una decisió entre varis. Els reconeixements internacionals van venir i van suposar que nois que no havien sortit mai del país, de cop i volta, se'ls obrís la possibilitat de conèixer món. El 1992 a l'Institut d'Arquitectura de Moscou, Avvakumov va organitzar l'exposició «Arquitectura en Paper. Alma mater» on era una mena comiat del moviment de la Paper Architecture. Abans de la dissolució de l'URSS ja es va anar permetent que els arquitectes soviètics treballessin per compte propi fora de les institucions del sistema, podessin viatjar a l'estranger i progressar. Per tant, ja no volien estar imaginant podent fer treballs reals.¹⁰⁸ Com segueix

¹⁰⁵ Entrevista a Dmitri Bush (14/01/04): http://www.projectclassica.ru/newsmake/09_2003/09_2003_11.htm

¹⁰⁶ Arxiu digital Paper Architecture:: <http://utopia.ru/english/> i la derivació d'aquesta web a Paper Architecture:: <https://paper-architecture.culturalspot.org/home>

¹⁰⁷ Entrevista a Luri Avvakumov (15/09/03): <http://archi.ru/press/russia/32430/intervyunikityalekseeyuriemavvakumovymnovyiinostranecnedvizhimostzarubezhomivrossii>

¹⁰⁸ Entrevista a Luri Avvakumov (25/08/10): <http://archvestnik.ru/node/2126>

dient aquest article el 2009, a la Nova Galeria Tretiakov de Moscou Avvakumov va organitzar l'exposició «Arquitectura en Paper. Mausoleu.» on dins una instal·lació que recreava el mausoleu de Lenin creat per Alexei Shchusev en el Kremlin, es mostrava com a «cadàver» les obres dels Paper Architects.

El periodista encarregat de recollir totes aquestes impressions d'alguns dels Paper Architects¹⁰⁹, Grigori Revzin, s'ha trobat que, després de vint anys, aquest fenomen es percep de poca rellevància. Sembla que l'auge d'encàrrecs arquitectònics de després dels anys 90, va conduir-los a dedicar-se a l'obra construïda, on a més no es troben rastres del que van experimentar en les seves obres en paper. Encertadament el periodista explica sobre la poca importància que ara es dona a aquest fenomen dient que només era rellevant perquè s'aconseguien premis monetaris de les revistes japoneses o només perquè el discurs amb que es promocionava a l'estranger era de explicar-ho com una manifestació de l'URSS, cal reflexionar si quan mirem aquestes obres sabem que van guanyar i quan o les trobem valuoses per elles mateixes? Revzin sí que considera que ha estat un fenomen acabat i que no ha sorgit res semblant en pensament conceptual. En aquell moment els arquitectes soviètics podien oferir alternatives al pensament occidental, més actiu en qüestions pragmàtiques més preocupat per encaixar al sistema. Estaven en sintonia amb l'acabament de les utopies de futur, no especulaven sobre el futur. Una de les coses importants va ser que treballaven col·lectivament, així es trencava amb la necessitat de trobar un líder al que seguir ni que els legítimi.¹¹⁰ L'arquitectura en paper suposava un marc on encaixar diversos estils i on se cercava una llenguatge arquitectònic literari que permetia a l'observador fer-se preguntes. En oposició, l'arquitectura moderna, que no entre en preocupacions psicològiques. Parlen sobretot de la crisi de la modernitat, cada un amb el seu estil.

«El retorn als clàssics com a reacció antimodernista - un tema comú per al postmodernisme dels 80. No obstant això, la posició de Filippov és bastant més radicalment diferent de la que van inventar els postmoderns anglesos, italians i americans. Hi havia dues posicions principals. O bé s'assumia que es necessitava una modernització substancial per a l'arquitectura (Aldo Rossi, Robert Venturi), o - que només es possible resoldre-ho amb l'ajuda dels treballs tradicionals (Quinlan Terry). La primera es pot denominar clàssics mutilats, el segon – un clàssic mort. El significat i la posició sobre una o l'altra és que el contingut del classicisme i la vida contemporània són incompatibles, i la necessitat d'arribar a un nou llenguatge clàssic, o no dir res de moment. Sembla obvi que en la seva base, ambdues posicions són profundament contemporànies - que no són reconegudes pel dret d'expressar un contingut modern clàssic.»¹¹¹

¹⁰⁹ Entrevista a Grigori Revzin (14/11/04): http://www.projectclassica.ru/newsmake/12_2004/12_2004_05a.htm

¹¹⁰ *ibíd.*

¹¹¹ *ibíd.*

La participació soviètica als concursos de la revista *The Japan Architect* (1981-1991)

La revista *The Japan Architect* ve promovent des de la segona meitat dels anys seixanta diferents concursos d'arquitectura conceptual dels quals dos s'han celebrat de manera regular anualment: The Shinkenchiku Residential Design Competition des de 1965 i The Central Glass International Architectural Design Competition celebrada des de 1966 dins el territori japonès (llavors a l'any 1975 va passar a ser una convocatòria oberta internacionalment).¹¹²

En el cas de The Shinkenchiku Residential Design Competition, els premis tenien una quantia fixa que el jutge del concurs podia repartir en tantes categories com volgués podent haver varis guanyadors en una mateixa categoria, normalment hi havia uns o varis primers, segons i tercers i sense remuneració, les mencions d'honor. En canvi, el concurs The Central Glass International Architectural Design Competition està patrocinada per l'empresa del mateix nom i no només per l'editorial. En conseqüència els temes sempre solen anar relacionats amb idees arquitectòniques a les que s'ha d'utilitzar el vidre. El jurat és estable en totes les edicions i el formen cinc membres: quatre arquitectes japonesos i un directiu de l'empresa Central Glass. També les categories econòmiques i de premis sempre estan estipulades des de un principi: un primer premi, tres segons premis i mencions d'honor remunerades on els diners assignats es reparteixen segons els que hagin quedat en aquesta categoria.

En el cas de The Shinkenchiku Residential Design Competition s'ha caracteritzar per una recerca d'idees sobretot basades en l'habitatge. Si es miren les seves primeres competicions fins a la meitat dels anys setanta es veu com es premiaven obres construïbles a partir de les quals s'aprofitava per debatre temes referents a la construcció arquitectònica. Des de els inicis es demanava a un arquitecte de renom internacional japonès que proposés un tema argumentat les raons per el que el considerava interessant a la vegada que explicava les seves pròpies idees sobre la qüestió.

Progressivament els arquitectes convidats van ser arquitectes estrella estrangers com per exemple: Richard Meier l'any 1976 amb el tema *A House for an Intersection*¹¹³, Arata Isozaki de 1976 amb el tema *Casa per a una super-estrella*¹¹⁴, Peter Cooke (membre del Archigram) de 1977 amb el tema sobre el

¹¹² Central Glass International Architectural Design Competition: <http://www.cgc-jp.com/kyougi/about/>

¹¹³ «Announcement of the Shinkenchiku Residential Design Competition 1976» *The Japan Architect*, January, 1976, n.227, vol. 51 no. 1, p.19-20.

¹¹⁴ Resolució del concurs a: *The Japan Architect*, February, 1977, n.228, vol. 51 no. 2.

confort a la ciutat, entre molts altres. Ja llavors es potenciaven treballs imaginatius, conceptuals i difícilment construïbles, s'havien abandonat els projectes.

Fins als anys vuitanta era comú que entre els arquitectes poc coneguts o estudiants als qui es pensaria que podia interessar participar a concursos d'aquest tipus, hi hagués molta presència d'arquitectes famosos i fins i tot que en altres edicions havien estat els jutges. Així no és d'estranyar que es trobin treballs de Charles Moore, de antics membres d'Archigram, Hans Hollein o de Peter Smithson. Però això sense que se'n fes una explicació en les bases va deixar de succeir a partir de l'any 80 on tots els participants són joves desconeguts.

Com a característica, en les resolucions dels concursos sempre s'esmenten la quantitat de treballs que s'han enviat des de el Japó (que solen ser els cinquanta o seixanta per cent) i la quantitat de països que s'han presentat dient els nombre dels que més n'han presentat que sempre solien ser Estats Units i Gran Bretanya. La primera menció de que es va enviar un treball des de la Unió Soviètica però que no va resultar guanyador es produeix l'any 1980¹¹⁵. Malauradament com no es diu el nom desconec si va ser un dels membres que en un futur formarien part dels Paper Architects. Però ja en l'edició de 1981 ja guanya Belov i això impulsa a un enorme participació soviètica en els concursos d'aquesta revista.

¹¹⁵ *The Japan Architect*, February, 1981, n.286, p.49.

THE JAPAN ARCHITECT		
SHINKENCHIKU RESIDENTIAL DESIGN COMPETITION		CENTRAL GLASS INTERNATIONAL ARCHITECTURAL DESIGN COMPETITION
1981	<i>Exhibition House on the Grounds of a Museum of the Twentieth Century</i> 1r (4) Michael Belov/Max Kharitonov	<i>Meditation Chapel</i> Cap guanyador soviètic
1982	No va haver convocatòria	<i>Crystal Palace</i> 1r(1) Alexander Brodsky/ Ilya Utkin Menció d'honor (10) Leonid Batalov/Dima Zaitsev
1983	<i>A Dwelling with Historicism and Localism</i> 3r/III (7) Alexander Brodsky/Ilya Utkin Menció d'honor(10) Alexander Tsevmenko/Lilija Spector Menció d'honor(10) Andrei Savin	<i>A Sculpture Museum</i> 2n (3) Michael Filippov/Nadia Bronzova 2n (3) Dmitri Wellichkin / Dmitri Shelest / Vadim Levi Menció d'honor (10) Dima Zaitsev / Leonid Batalov Menció d'honor (10) Alexander Brodsky / Ilya Utkin Menció d'honor (10) Totan Kuzembaev / Andrei Ivanov
1984	<i>A Style for the year 2001</i> 1r(10) Mikhaïl Filippov/Nadia Bronzova 1r (10) SACB of Moscow Architectural Institute 2n (10) Alexei Bavykin/Sergei Bavykin	<i>A Glass Tower</i> 1r (1) Dmitri Bush/ Dmitri Podiapolski / Al. Khomiakov. 2n(3) Alexander Brodsky / Ilya Utkin Menció d'honor (10) Mikhaïl Belov
1985	<i>Bulwark of Resistance</i> 1r (2) Totan Kuzembaev/Andrei Ivanov/Vyacheslav Aristov/Moses Sayela 2n(3) Alexander Brodsky/Ilya Utkin 3r(5) Mikhaïl Belov Menció d'honor(11) Mikhaïl Filippov/Nadia Bronzova	<i>Space with an Atrium</i> 1r (1) Nadia Bronzova / Michael Filippov 2n (3) D. Petrov/ V. Voronova / A. Ignatiev Menció d'honor (10) J. Witaljevitsch/ M. Wassiljewitsch /P. Semjenowitsch Menció d'honor (10) Mikhaïl Belov.

1986	<p>300x300x300</p> <p>1r (3) Dmitri Bush/Dmitri Podiapolski/Alexander Khomiakov</p> <p>2n(3) Katrin Belova</p>	<p>A Monument in Glass for the year 2001</p> <p>2n(3) Alexander Brodsky / Ilya Utkin</p> <p>Menció d'honor (10) Nadia Bronzova / Michael Filippov</p> <p>Menció d'Honor (10) Sergei Txuklov / Vera Txuklova</p> <p>Menció d'honor (10) Dima Zaitsev / Leonid Batalov</p> <p>Menció d'honor (10) Michael Belov</p>
1987	<p>The Japanese House today</p> <p>1r(3) Iuri Kouzin</p> <p>2n(4) Sergey Barkhin / Michael Belov</p> <p>Menció d'honor (8) Alexander Khomiakov</p> <p>Menció d'honor (8) Alexander Tsevmenko</p>	<p>Intelligent Market</p> <p>Menció d'honor (12) Aleksei Krupin / Aleksei Miroshin / Olga Tregubova</p> <p>Menció d'honor (12) Brodsky / Utkin</p> <p>Menció d'honor (12) Bronzova / Filippov</p> <p>Menció d'honor (12) Vladimir Turin</p>
1988	<p>Comfort in the Metropolis</p> <p>Cap guanyador soviètic</p>	<p>A Contemporary Architecture-Art Museum</p> <p>2n(3) Dmitri Velichkin</p> <p>Menció d'honor(10)Valesy Crybov/Airat Liganshin/Gorbunov Mikle</p> <p>Menció d'honor(10) Dmitri Bush/Dmitri Podiapolski/Alexander Khomiakov</p> <p>Menció d'honor(10) Andrei Dmitriev</p> <p>Menció d'honor(10) Gregori Cheremisin/Elena Cheremisina/Vladimir Grishanin</p>
1989	<p>Disprogramming</p> <p>Cap guanyador soviètic</p>	<p>A Terminal for the Linear Motor Car</p> <p>Cap guanyador soviètic</p>
1990	<p>The House is an Electronics Device for living in</p> <p>Menció d'honor (12) Constantin Savkin</p>	<p>Glass House</p> <p>Cap guanyador soviètic</p>
1991	<p>Another Glass House</p> <p>Menció d'honor (15) Dmitri Bush / Sergei Txuklov</p>	<p>East meets West</p> <p>Cap guanyador soviètic</p>

Esquema dels concursos de *The Japan Architect* (1981-1991). Entre parèntesi el nombre de guanyadors de la mateixa categoria.

1981 An Exhibition House on the Grounds of a Museum of the Twentieth Century

Shinkenchiku Residential Design Competition 1981

Jutge: Fumihiko Maki

Tema: An Exhibition House on the Grounds of a Museum of the Twentieth Century.¹¹⁶

Indicacions sobre els projectes: Maki exposava que els encàrrecs de cases exemptes a les grans ciutats estaven desapareixent. Posava com a exemple com a Moscou les cases d'aquestes característiques estaven sent substituïdes per blocs de pisos, però el mateix passava a Estats Units i Tòquio. Els dissenys de cases d'aquest tipus i que són models de referència importants per entendre el Moviment Modern van construir-se a la primera meitat del segle XX, posteriorment ja no era viable la seva presència en entorns urbans.

El que proposava com a tema del concurs era que es trobés la quintaessència de la casa exempta urbana. Havia d'estar situada a un extrem del jardí d'un museu imaginari del segle XX. La casa podia ser la suma de les aportacions arquitectòniques del segle XX com una anticipació del que podria esdevenir-se en el segle XX. El projecte ha de ser construïble.

Resultat de la Unió Soviètica: Primer lloc per a Michael Belov i Max Kharitonov.¹¹⁷ Van haver quatre primers premis i sis segons premis, també deu mencions. Van haver 561 entrades de les que 336 eren de 43 països estrangers.

Comentaris del Jutge:¹¹⁸ ressalta que els motius per el que es sol presentar la gent a aquest concurs és: per fer públiques les seves idees, mesurar les seves capacitats o aconseguir la dotació econòmica. Després de les seves reflexions sobre el significat de la casa i la ciutat i les noves visions que se n'estan tenint, ell ha seleccionat els que han reflexionat sobre les idees que van exposar. Va explicar la seva simpatia per el projecte soviètic degut a que mostra la dualitat entre de viure en una casa i visitar-la, sobre l'interior i l'exterior. Les experiències diverses que se'n tenen. El món dels adults i el món dels nens expressat, segons Maki, amb dibuixos meravellosos. Del segon participant va criticar-ne la moda d'usar l'estil d'Aldo Rossi de treure les coses de la seva humanitat i purgar-les del comportament humà. Dels segons premis

¹¹⁶ Bases del concurs a: «Shinkenchiku Residential Design Competition 1981», *The Japan Architect*, February 1981, no. 286, p. 2-3.

¹¹⁷ «winners in the Shinkenchiku Residential Design Competition 1981», *The Japan Architect*, February, 1982, n. 298, p. 9-54.

¹¹⁸ «Judge's comments», *ibid.*, p. 10-11 i 52-54.

diu que enlloc de reflexionar tant sobre la cultura urbans, han reflexionat més sobre el tema de la casa que de la reflexió que ell havia proposat.

El que destaca l'entrada de Belov i Kharitonov respecte els altres participants és que expliquen una història, la resta es perden en idees més manllevades de la teoria arquitectònica com la d'Aldo Rossi categoritzant els monuments, o fan plantes organitzades a la manera d'Eisenman, o també altres treballen sobre idees de retícules i formes centrífugues que recorden el cargol del número àuric. Com diu Maki, alguns dels treballs presentats, juguen amb les formes simbòliques de la postmodernitat de fer el que Venturi i Scott Brown definien com «ànecs», però en aquest cas, per exemple, fent servir una columna jònica. En altres casos s'usen una organització tipus mastaba; es fa èmfasi dels materials, com l'acer; mentre que altres recorden l'ordenació axial tipus Alberti, Venturi i Palladio; o de Màquina d'habitar com si fos una línia de producció.

Cal apuntar aquí que el text que acompanya els treballs guanyadors dels Paper Architects són de gran rellevància per comprendre el projecte. I com en molts casos la qualitat de la imatge publicada o la mida del dibuix no permet llegir el que moltes vegades està escrit dins el mateix dibuix, s'han reproduït en aquest treball les explicacions, per així no caure en interpretacions subjectives.

Les explicacions del treball de Belov i Kharitonov són les següents:

«Visitor's World

Having left the museum, I found myself in front of the House in a frame. I entered the House through the frame, but it turned out I had left it. I was standing in an empty street, at the end of which was the House I had just entered, I ran to the House, but as I ran I became so tall that I could hardly get into the House, which became so tall that I could hardly get into the House, which became dwarfish. Having gone down a spiral staircase, I found myself in a giant nursery. Now I became a dwarf and could hardly climb over the bridge I found there. On the walls were huge prints showing the House. In the grotto like fireplace the mysterious, House twinkled. I entered an open floor in the House and ran through a long corridor, which ended in a rising. And I found myself in the same place from which I had begun my travel into the House that I had entered but had not visited.

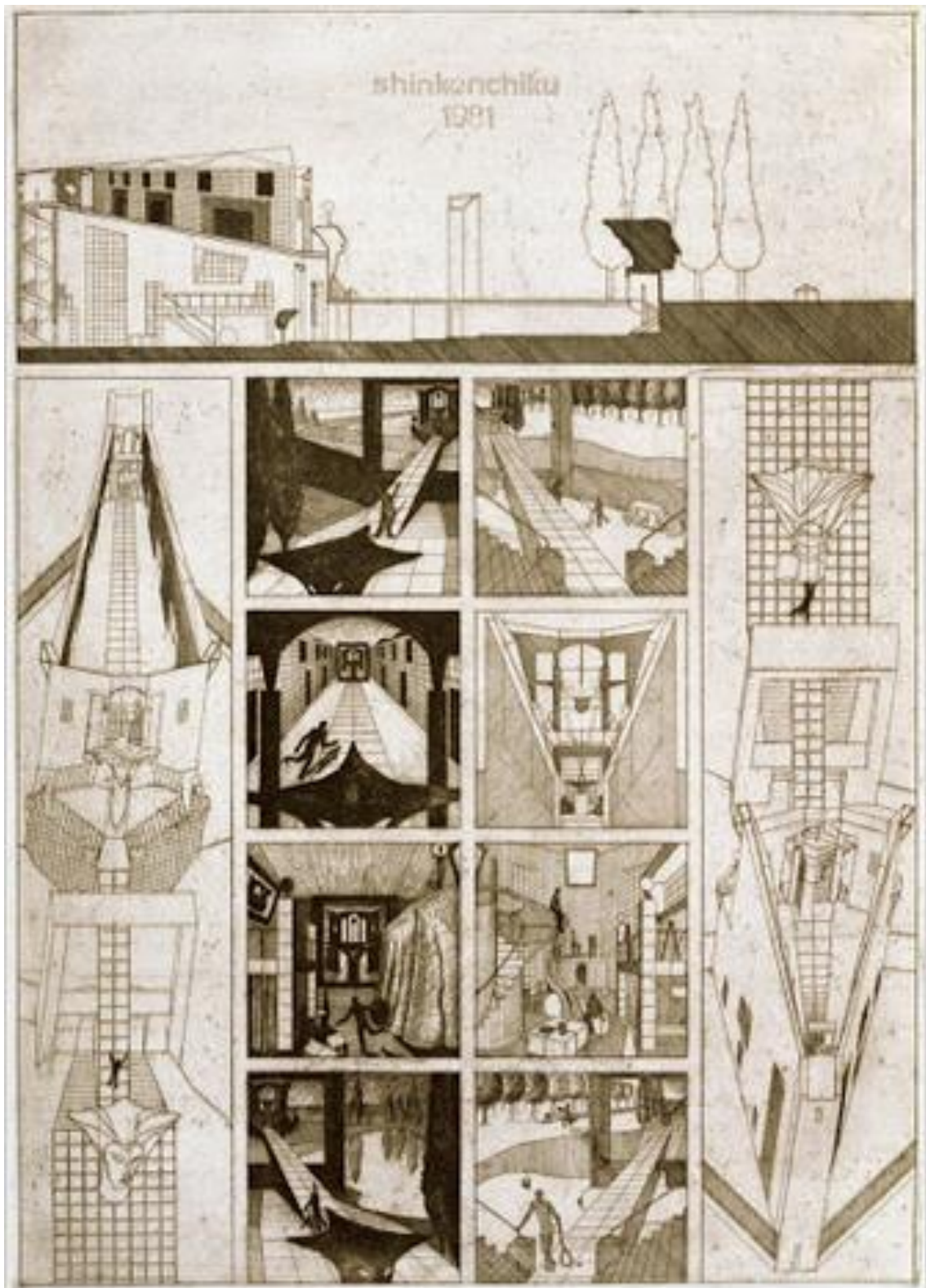
Host's World

Our House is an exhibit for visitors to the museum but just Our House to us. We return here every day and have got used to it. On the roof of Our House are a cinema and an open-air kindergarten for our son and his friends. Ours house is not large but has many cosy corners. In the attic, we have a small studio. Our friends often visit us on weekends. We swim in the swimming pool and watch films on the roof of Our House. »

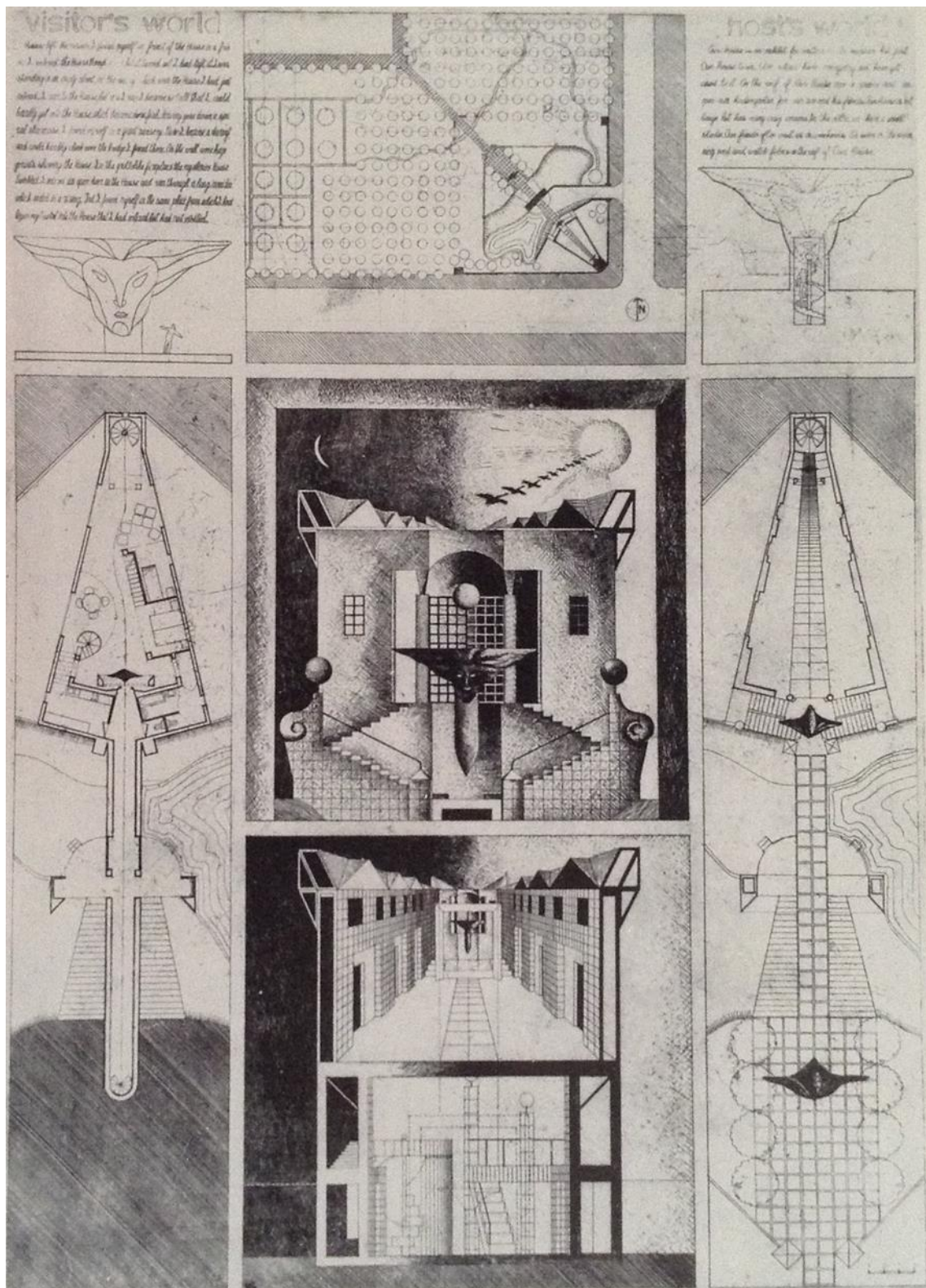
Aquesta manera fantasiosa de presentar el tema és el que identificarà el llenguatge de la majoria dels Paper Architects, on només es destaca una gran qualitat gràfica, sinó aquesta utilització de recursos poètics. Aquest primer premi és el que va marcar les pautes a tots els altres.



Portada de *The Japan Architect* amb del treball guanyador de Michael Belov i Max Kharitonov sobre el tema *Exhibition House on the Grounds of a Museum of the Twentieth Century*.



Michael Belov i Max Kharitonov. *Exhibition House on the Grounds of a Museum of the Twentieth Century*.
 Primer premi de Shinkenchiku Residential Design Competition 1981. Revista *The Japan Architect*. Part I.



Michael Belov i Max Kharitonov. *Exhibition House on the Grounds of a Museum of the Twentieth Century*. Primer premi de Shinkenchiku Residential Design Competition 1981. Revista *The Japan Architect*. Part II.

Central Glass International Architectural Design Competition 1982

Jutges: Kisaburo Ito, Takekuni Ikeda, Shoji Hayashi, Fumihiko Maki, Shin'ichi Okada, Shozo Uchi'i, Hiroshi Takashima.

Tema: Crystal Palace¹¹⁹

Indicacions sobre els projectes: pel gran impacte que va tenir el 1891 el Crystal Palace londinenc, ara es planteja reflexionar sobre quina idea produeix un palau de Cristall. Es convida als participants a reflexionar i no recrear el Crystal Palace. La funció, escala, lloc, estructura i materials és lliure.

Resultat de la Unió soviètica: Primer premi (1.000.000 iens) per a Alexander Brodsky i Ilya Utkin. Menció d'honor (50.000 iens) per Leonid Batalov i Dima Zaitsev.¹²⁰

Comentari dels jutges: Kisaburo Ito va dir que la raó del primer premi es va basar en la qualitat narrativa i filosòfica que propiciava plantejar-se qüestions sobre l'arquitectura, com per exemple, quin significat pot tenir un palau en la nostra societat? Només és un miratge?. Fumihiko Maki va destacar la poètica dels guanyadors. Takekuni Ikeda ressaltava que la tasca de l'arquitecte necessita de molta planificació i coneixements científics, però que cal gran imaginació per fer alguna cosa que no existia abans, sinó no es podrà dur a terme; del treball de Brodsky i Utkin en va destacar la qualitat de les il·lustracions, la imaginació i expressivitat i la bellesa d'estar entre la realitat i la ficció, a la vegada que al haver-se fet en blanc i negre encara estimulava més la imaginació.¹²¹ Shin'ichi Okada destaca la bellesa del dibuix d'Utkin i Brodsky i que destacava que el Crystal Palace només existeix en la nostàlgia. Shozo Uchi'i diu que van entendre la naturalesa de material i que els va impressionar líricament per la seva evanescència, a la vegada que l'altre treball soviètic amb la menció d'honor, la de Leonid Batalov amb Dima Zaitsev, li va produir la mateixa impressió. Segueix dient que li va sorprendre aquest amor al passat, una memòria que persisteix pe sempre. També va dir que les entrades provinents de la Unió Soviètica cada vegada estan sent més poètiques i líriques.¹²² Efectivament, els treballs soviètics tenien un llenguatge molt diferent a la resta que resultaven més realitzables i amb discursos més tancats.

¹¹⁹ Bases del concurs a: «Central Glass International Architectural Design Competition 1982», *ibíd.*, p. 2-3.

¹²⁰ «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1982», *The Japan Architect*, January, 1983, n. 309, p. 63-68.

¹²¹ Judge's comments «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1982», *ibíd.*, p. 67.

¹²² Judge's comments «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1982», *ibíd.*, p. 68.

Dins el dibuix de Brodsky i Utkin, en la part central inclouen el poema de Basho¹²³:

«Sea-weed swarms with
Transparent minnows. Catch them-
They shall thaw without a trace. »¹²⁴

En que es ressalta la immaterialitat que no deixarà rastre.

A la vegada, en la part superior dreta fan l'explicació del seu projecte:

«Crystal Palace is a beautiful but unrealizable dream, a Mirage which calls you always, seen at the edge of the visible. But as each dream is seen in close examination, it will prove the other thing than it seemed from afar. It stands on the edge of the city. A person who wants to visit it will make a long way through the town borderland, blocs of slums and dumps but coming at last to the Palace find neither roof nor walls- only the huge glass plates, stuck into the huge box of sand. A Mirage remains simply a Mirage, through the Palace...and find himself at the border of small square, where the Landscape commences...Did he learn the very essence of the Crystal Palace? Will he have a desire to visit it once more? Nobody knows...»

No ha de sorprendre que aquesta manera d'expressar-se deixés bocabadats al jurat. Tot i així, cal explicar que molts altres treballs d'altres països al llarg de la història d'aquests concursos de *The Japan Architect* també recorren a citacions literàries per reforçar el discurs gràfic.

Per altre banda, el diferent tracte que reben els dibuixos guanyadors en els primers llocs respecte als altres fa que no s'inclogui les explicacions del treball. Això suposa que no hi hagi accés al text que els acompanyen, però en el cas de la maqueta de Batalov i Zaitsev feta per a un exposició¹²⁵, se l'acompanya del sonet 31 de William Shakespeare:

«Thy bosom is endeared with all hearts,
Which I by lacking have supposed dead;
And there reigns Love, and all Love's loving parts,
And all those friends which I thought buried.
How many a holy and obsequious tear
Hath dear religious love stolen from mine eye,

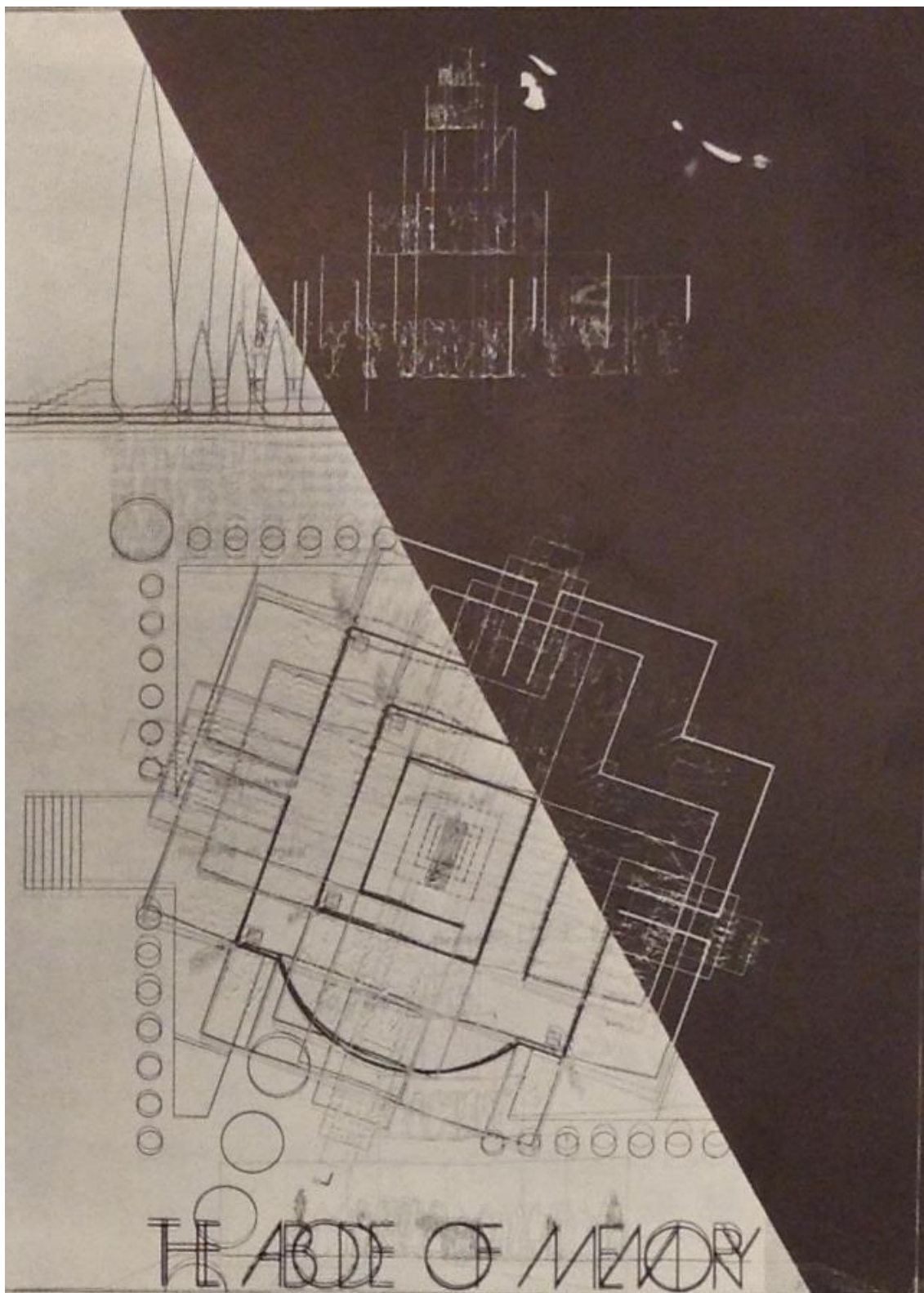
¹²³ Matsuo Basho (1644-1694) poeta japonès.

¹²⁴ BRODSKY, Alexander; UTKIN, Ilya (2015). *Brodsky & Utkin*. New York: Pricenton Architectural Press i Ronald Feldman Fine Arts. Imatge 6. Els textos en anglès han estat extrets d'aquest llibre amb les correccions pertinents, ja que en el dibuix hi ha diversos errors gramaticals i sintàctics segurament degut a que en aquell moment no tenien prou coneixement de l'idioma anglès.

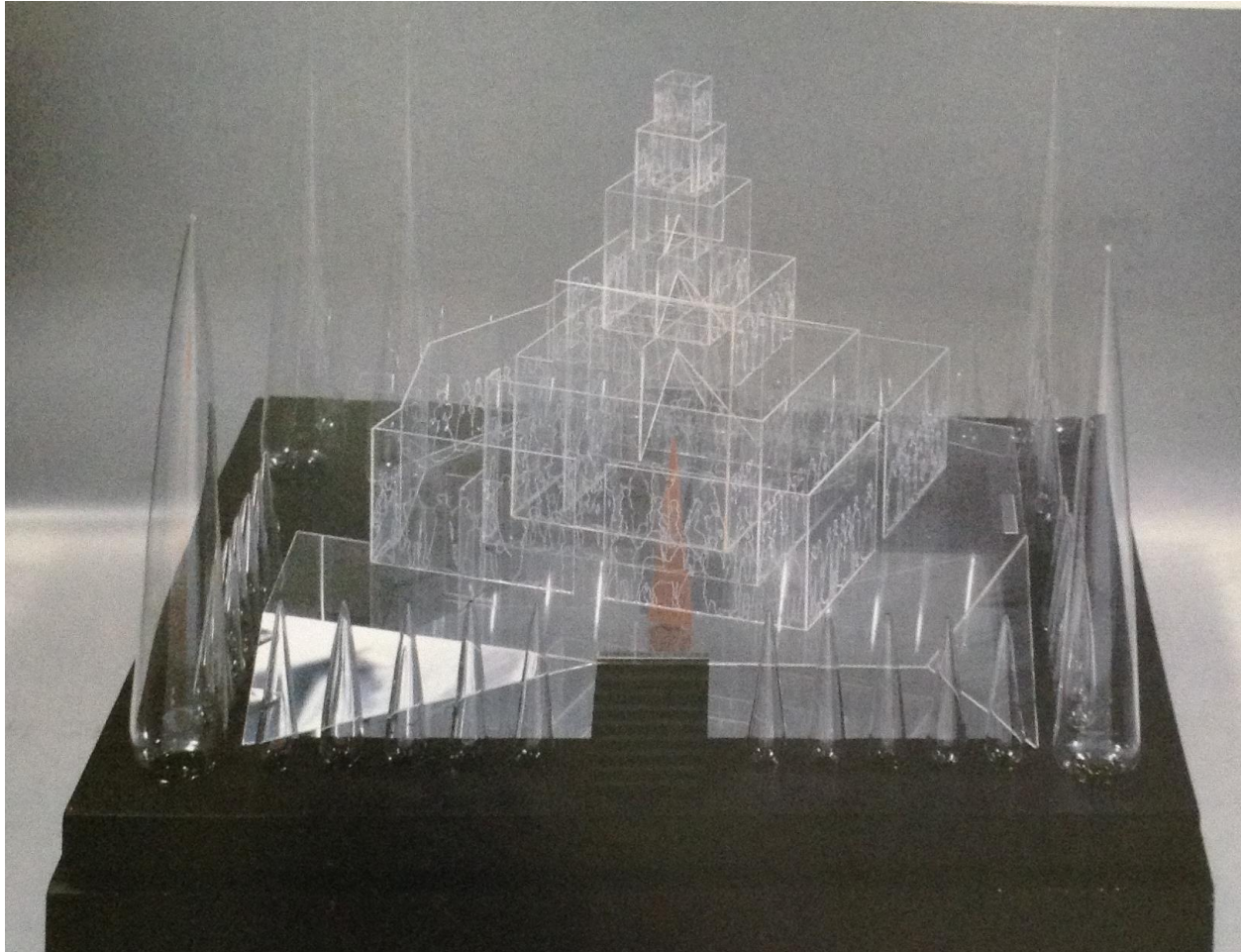
¹²⁵ KLOTZ; RAPPAPORT (1990), p. 102.

As interest of the dead, which now appear
But things removed that hidden in thee lie!
Thou art the grave where buried love doth live,
Hung with the trophies of my lovers gone,
Who all their parts of me to thee did give,
That due of many now is thine alone:
Their images I loved, I view in thee,
And thou (all they) hast all the all of me. »

Pren significat si en el dibuix es mostra «l'estatge de la memòria» i en el sonet hi ha aquesta nostàlgia del passat.



Leonid Batalov i Dima Zaitsev. *Crystal Palace*. Menció d'Honor de Central Glass International Architectural Design Competition 1982 Revista *The Japan Architect*.



Leonid Batalov i Dima Zaitsev. Maqueta basada en el dibuix guanyador de la menció d'honor del concurs *Crystal Palace* de 1982. 1988.

Shinkenchiku Residential Design Competition 1983

Jutges: Yoshinobu Ashihara, Masato Otaka, Charles M. Correa, Michael Graves i Atsushi Shimokobe.

Tema: A Dwelling with Historicism and Localism¹²⁶

Indicacions sobre els projectes¹²⁷: La raó perquè hi hagi tants jutges en aquesta ocasió es deu a que és una col·laboració amb motiu de l'Expo 85 de Tsukuba que tractarà de «Dwellings and Surroundings – Science and Technology for Man at Home». Per això es demanaven idees d'habitatges que tinguessin en compte les particularitats del seu entorn. Ho explicaven dient que s'ha donat la dicotomia entre un habitatge producte de les necessitats històriques i locals davant una arquitectura que tendeix a la uniformitat. Per això es demana que es treballi sobre la conciliació d'aquestes situacions i que es faci d'una manera prou entenedora per als que no són especialistes.

Resultat de la Unió soviètica: Dins la tercera categoria de tercer premi, compartit amb set entrades més la de Brodsky i Utkin (200.000 iens). Dins les deu mencions, dues de soviètiques: la d'Alexander Tsevmenko i Lilija Spector; i Andrei Savin.

Comentaris dels Jutges¹²⁸: hi va haver 370 entrades de les que 123 van ser japoneses, i les altres de 35 països diferents, 21 eren de la Unió Soviètica. Al capdavant hi havia 68 treballs presentats d'Estats Units i 22 de la Xina.

Yoshinobu Ashihara, un dels jutges, parla del talent que hi ha a Iugoslàvia, però les poques possibilitats que tenen per construir. Per tant una situació semblant s'estava donant a l'URSS i potser caldria fer una investigació de si un fenomen semblant a la Paper Architecture es va produir en altres països de l'Est, així com de la Xina.

De les entrades de la Unió Soviètica, Ashihara, va dir que eren satíriques o metafòriques, i que desplegaven un sorprenent alt nivell de tècnica expressiva. També estava constatant com estaven entrant moltes coses de la Xina. Masato Otaka critica les entrades japoneses dels que acusa de parar-se

¹²⁶ «winners in the Shinkenchiku Residential Design Competition 1983», *The Japan Architect*, , February, 1984, n. 322, p. 9-47.

¹²⁷ Bases del concurs a: «Shinkenchiku Residential Design Competition 1983», *The Japan Architect*, March, 1983, no. 311, p. 4-5.

¹²⁸ Judge's comments «Winners in the Shinkenchiku Residential Design Competition 1983», *ibid.*, p. 11-13.

a mostrar o criticar el present sense buscar respostes de futur. De les entrades soviètiques diu que capten l'atenció però que la seva formulació arquitectònica és insuficient.

Michael Graves va exposar la dificultat que van tenir de posar-se d'acord a donar els premis, donada la diversitat de llenguatges arquitectònics que hi ha en l'actualitat en el món. Segueix explicant que el Moviment Modern va propiciar que es passés a buscar ser original, amb un llenguatge privat i introspectiu, però a pesar d'això, hi havia una intencionalitat de trobar un llenguatge arquitectònic humanístic. Continua dient, que estava ressorgint una arquitectura pragmàtica i simbòlica, però avisava que si els arquitectes constantment busquen ser originals i el que és nou tenen el risc de no parlar a la societat sinó parlar-se a ells mateixos i estar en un reialme privat i abstracte fora de la cultura general.

El text dins el dibuix de Brodsky i Utkin que explica el treball diu:

«The House is for people who enjoy living in a big modern city but are not entirely happy because of three problems: 1. Nostalgia for a House of one's own. A person living in a big city means by "my home" no more than a few Windows lost in an ocean of the same Windows on the huge facade of an apartment Building. 2. People always want to decorate their houses distinctively, to make them different from all the others. In a large city today this creative desire is frustrated. 3. Everyone in big cities has especially dear places close to which he would like to live. Houses do not always completely satisfy this desire. This House is almost independent. Instead of being linked with the city System of communication (except for electricity) it has a very Modern Machine that supplies it with everything necessary and takes away everything superfluous. The Machine must be replaced from time to time by the company that produces the houses. The dweller may select the sight for his House in accordance with his own tastes and with the kind of freedom possible in fields and forests. Numbers of dwellings of this kind scattered through out a large city are virtually an independent country. Their owners live under a System of measurements of their own and are happy. »¹²⁹

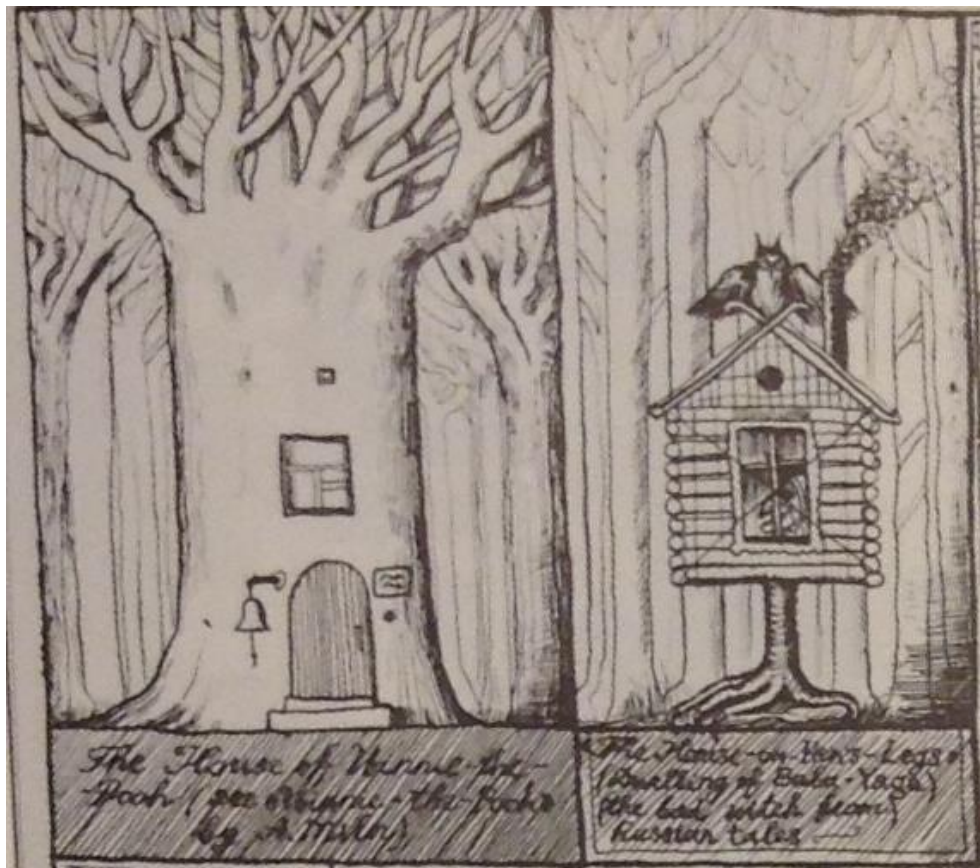
La importància dels treballs de Brodsky i Utkin es veu en tots els detalls que poden observar-se en aquest magnífic dibuix. Aquesta fantasia ja comença amb el propi títol: *Dwelling House of Winnie-the-Pooh in a big modern city*. Aquesta felicitat i individualisme en l'habitatge que defensen els autors està tant en la introducció de les seves caricatures asseguts a taula, com en la voluntat de recórrer a l'imaginari infantil com si fos part d'una història física i local d'un lloc esmentant com A.A. Milne descriu en els seus llibres la casa de Winnie-the-Pooh i també van incloure la representació de la forma més tradicional de

¹²⁹ BRODSKY; UTKIN (2015), Imatge 11.

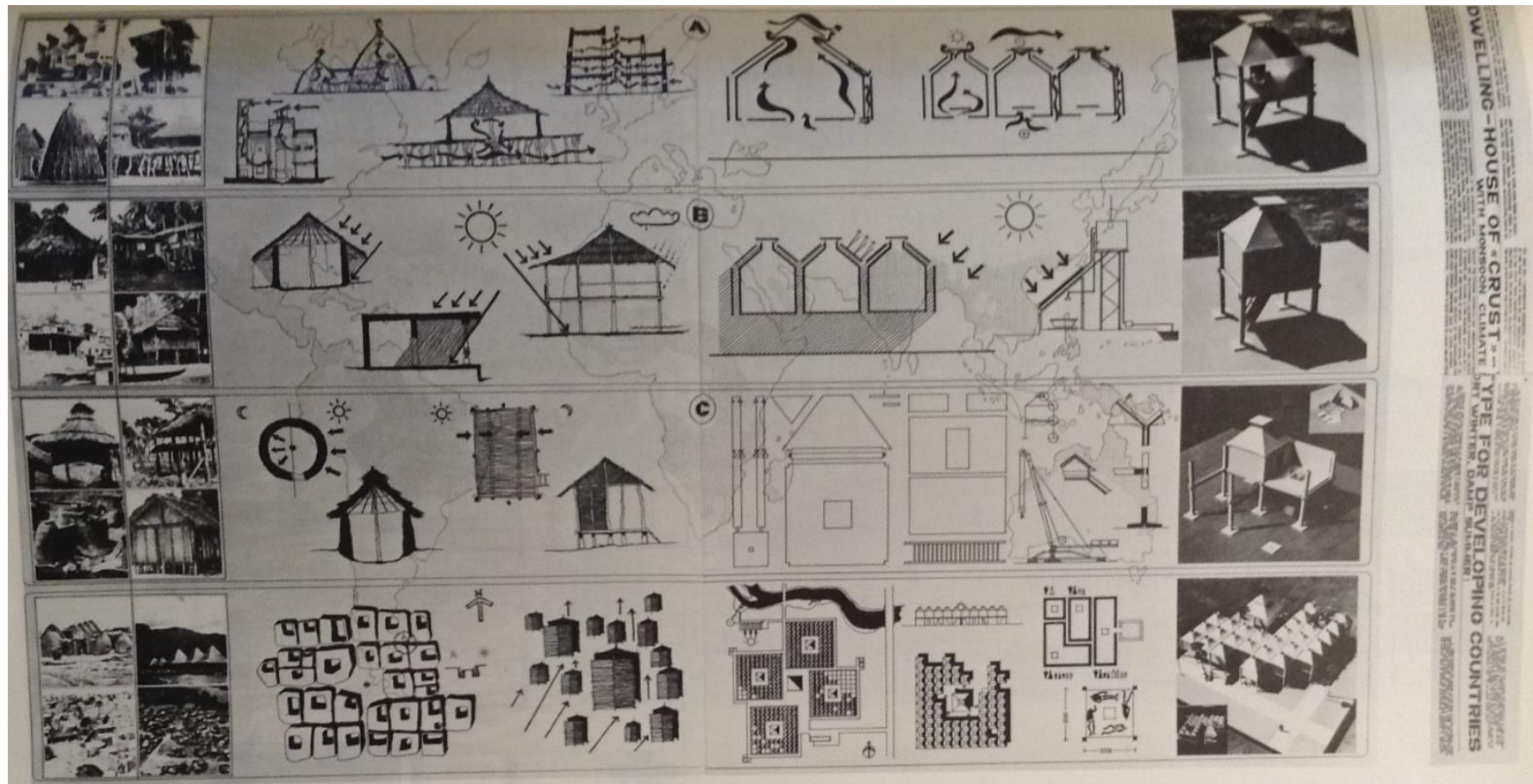
la cabana de la bruixa de la mitologia eslava Baba Yagà que consisteix en una casa feta de troncs sobre una base de potes de gallina que li serveixen per desplaçar-se per Rússia.

En quan al treball de Tsevmenko i Spector, encara que són de l'URSS no formen part dels Paper Architects. Com pot observar-se el seu treball contrasta molt amb l'anterior per ser tant pragmàtic al treballar sobre una versió moderna de la cabana primitiva. Tot així s'ha inclòs com a contrapunt dels treballs arquitectònics conceptuals soviètics.

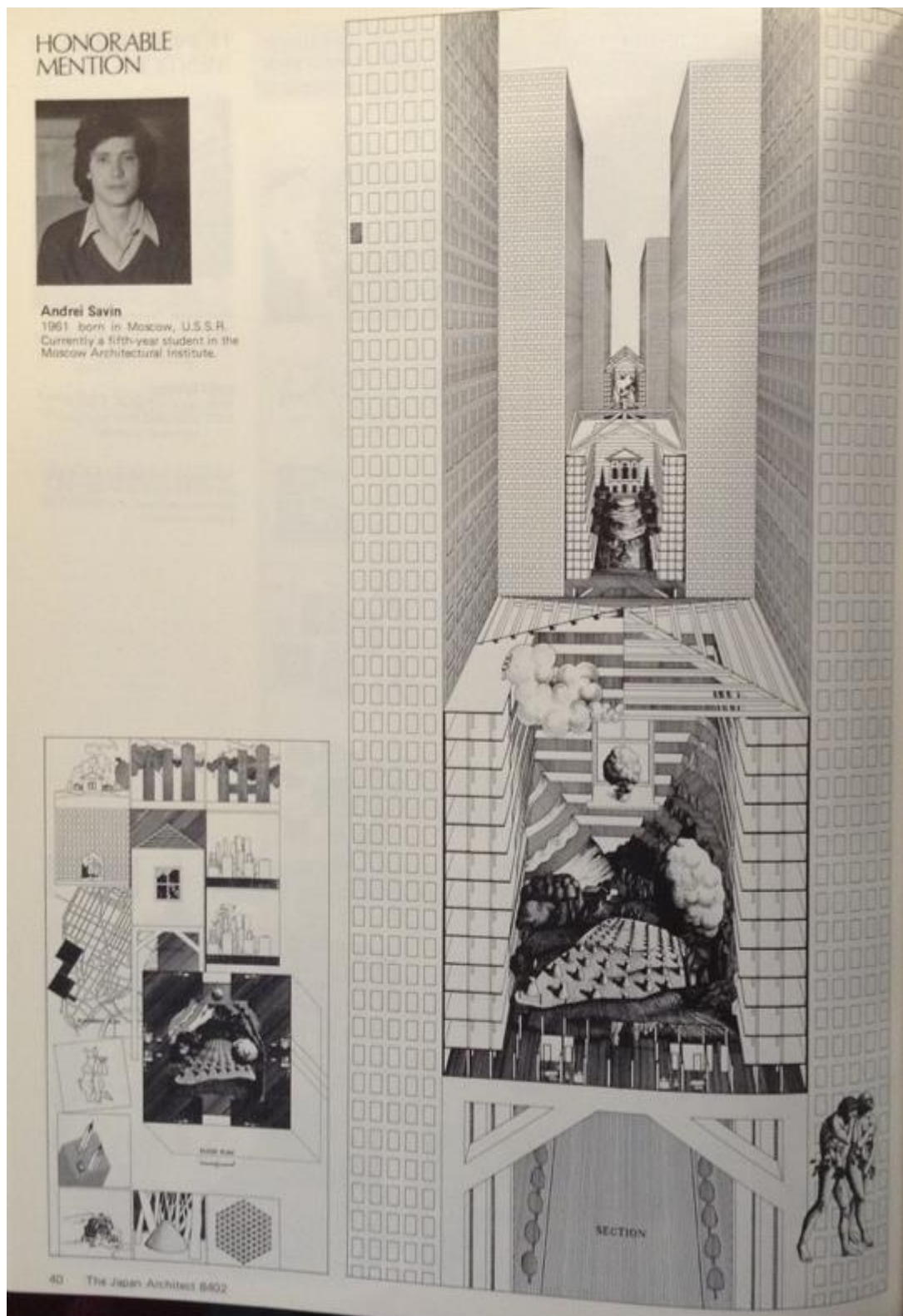
Finalment en l'obra d'Andrei Savin es veu com es desenvolupa la idea d'un paradís perdut dins la ciutat utilitzant la interpretació de l'artista del Renaixement Masaccio de l'expulsió del paradís.



Alexander Brodsky i Ilya Utkin. Fragments de *Dwelling House of Winnie-the-Pooh in a big modern city*. Amb les recreacions de la casa de Winnie-the-Pooh, de Baba Yagà i les caricatures dels dos autors.



Alexander Tsevmenko i Liliya Spector. *A Dwelling with Historicism and Localism*. Menció d'honor de Shinkenchiku Residential Design Competition 1983. Revista *The Japan Architect*.



Andrei Savin. *A Dwelling with Historicism and Localism*. Menció d'honor de Shinkenchiku Residential Design Competition 1983. Revista *The Japan Architect*.

Central Glass International Architectural Design Competition 1983

Jutge: Kisaburo Ito et al.

Tema: A Sculpture Museum¹³⁰

Indicacions sobre els projectes: l'escultura, per haver de ser contemplada per tots els costats i veure's afectada per la llum i la foscor, van proposar que es fes un museu en que es poguïn valorar les peces el millor possible. Les condicions, lloc i tipus de condicions eren lliures.

Resultat de la Unió soviètica¹³¹: dins els tres segons premis Michael Filippov i Nadia Bronzova (300.000 iens) i també en els segons llocs el projecte de Dmitri Wellichkin, Dmitri Shelest i Vadim Levi (300.000 iens); dins les 10 mencions (50.000 iens) el projecte de Dima Zaitsev i Leonid Batalov; Alexander Brodsky i Ilya Utkin; Totan Kuzembaev i Andrei Ivanov.

Comentaris dels jutges:¹³² Kisaburo Ito, una vegada més; deia que el que es demana en aquestes competicions és imaginació, intel·ligència, emocions i acordança amb el tema. Seguia alabant el treball guanyador d'un participant de nacionalitat japonesa i llavors va dir que han estat moltes les entrades de la Unió Soviètica i que aquests treballs contrasten amb la imatge que es dona als diaris del que és la URSS. Explicava que el treball de Wellichkin i Filippov ressaltava per estar basats en la tradició històrica que a molts artistes de fama mundial a través del formalisme. Takekuni Ikeda va dir que Wellichkin mostrava el desig de fugir de l'entorn urbà i anar a la natura amb una mena d'espiritualitat, de Filippov en destacava la sensorialitat.

El jutge Shozo Uchi'i deia que encara que la inspiració importa, la capacitat tècnica hauria d'haver estat present.

Shin'ichi Okada va destacar que de les catorze categories de premis cinc fossin per soviètics el qual li resulta sorprenent i que a més siguin de gran qualitat. De Brodsky i Utkin deia que no se'ls havia donat el premi perquè la sensació era la mateixa que el que van guanyar l'any anterior. Dels altres en destaca que al obrir els projectes no hagueren mai pensat que fossin de la Unió Soviètica. Per el seu nivell arquitectònic i la sensibilitat que es necessita per al pensament arquitectònic.

¹³⁰ Bases del concurs a: «Central Glass International Architectural Design Competition 1983», *The Japan Architect*, , February, 1983, n. 310, p. 4-5.

¹³¹ «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1983», *The Japan Architect*, January, 1984, n. 321, p. 61-67.

¹³² Judge's comments «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1983», *ibid.*, p. 63-65.

Fumihiko Maki farà aquesta afirmació:

«Architectural drawing has developed as an essential Language for the expression of designs limited by the restraints imposed on buildings that must actually be built. Expressing images, even images that are impossible to translate into actual architecture, however, compels us to light the lamp of romance. »¹³³

Una Mirada a tots els treballs seleccionats mostren com efectivament tenen molt del que havien fet Brodsky i Utkin l'any anterior, es va anar consolidant un estil poètic que recorria a vinyetes i, per exemple el treball de Romania tenia també aquest component de mencions històriques que seran una de les característiques dels Paper Architects. En canvi els treballs corresponents als participants japonesos eren més simples, sense tanta càrrega històrica, esdevenint més dibuixos de projecte arquitectònic totalment oposats als que venien de l'Est molt més narratius i artístics. S'anirà veient com els soviètics tenien un gust per l'anacrònic, a més de fantasiosos amb una facilitat de lectura que els farà molt directes a la mirada de l'espectador.

L'explicació que donen Bronzova i Filippov al seu treball comença amb un petit extracte de del conte dels germans Andersen *Snow Queen* fent referència al que és propi d'una estació de l'any no ho és d'una altra, a continuació l'explicació del treball acompanyat de la representació de la planta del parc és:

«The home of sculpture is a garden with marble statues. A glass-sided pavilion is the place where the statues are deposited in the wintertime. Citizens are invited to create their own sculptures of snow in open spaces. When spring comes sculptures are returned to their place in the garden, while masterpieces created in winter are exhibited in the glass pavilion. Now it becomes a house of ice amid the warmth and rich foliage of summer. »¹³⁴

I el projecte de Wellichkin i altres s'acompanya de les següents paraules:

«The museum is situated in one of the streets of the city besides an endless row of dull and monotonous buildings.

Like the nymph Daphne who chose to become a laurel rather than lose her freedom, the sculpture is striving to go beyond the bounds of the limited space toward natural light and freedom.

A person in the focus of the camera can see an illusory image of the sculpture emerging in the hole in one of the museum's walls –a hole which serves simultaneously as a window on nature.

¹³³ Judge's comments «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1983», *ibid.*, p. 65.

¹³⁴ KLOTZ; RAPPAPORT (1990), p. 104.

The impression from the illusory image makes on ego further-beyond sombre-looking city streets and into the domain of freedom and light. »¹³⁵

Zaitsev i Batalov van titular el seu treball *Path*. El text explicatiu és:

«The Path is a Museum of Sculpture.

The Path traversed by the Creator from the source of talent to the Ocean of Genius.

The Path of a collector is from an accidental find to a meaningful search.

The Path of the visitor is to cognition.

It embodies a complex and contradictory artistic personality. Different volumes that are gradually lost in the environment, varying heights, diverse degrees of lighting and a change in the direction of motion along the “stream”. Only the can convey the meaning of constraint, self-confidence, doubt, crises and discoveries.

Combinations of spaces can be viewed, regardless of the exposition, as stages of the artistic Path.

Having sensed what volume is all about and walking from a lonely statue through the halls, the visitor stops at the last statue, turns back and realizes that he had traversed a difficult and great Path. »¹³⁶

Brodsky i Utkin van titular el seu treball *Island of Stability*, fidels al seu llenguatge literari, les seves idees eren:

«Island of Stability

Or the open-sky museum of

Stone sculpture in the

Centre of the town.

For those who are tired of plastic

Vanity, for those who feel sick

Of foam rubber life, for those

Who believe in heavy things?

That are difficult to move...»¹³⁷

¹³⁵ KLOTZ; RAPPAPORT (1990), p. 110-111.

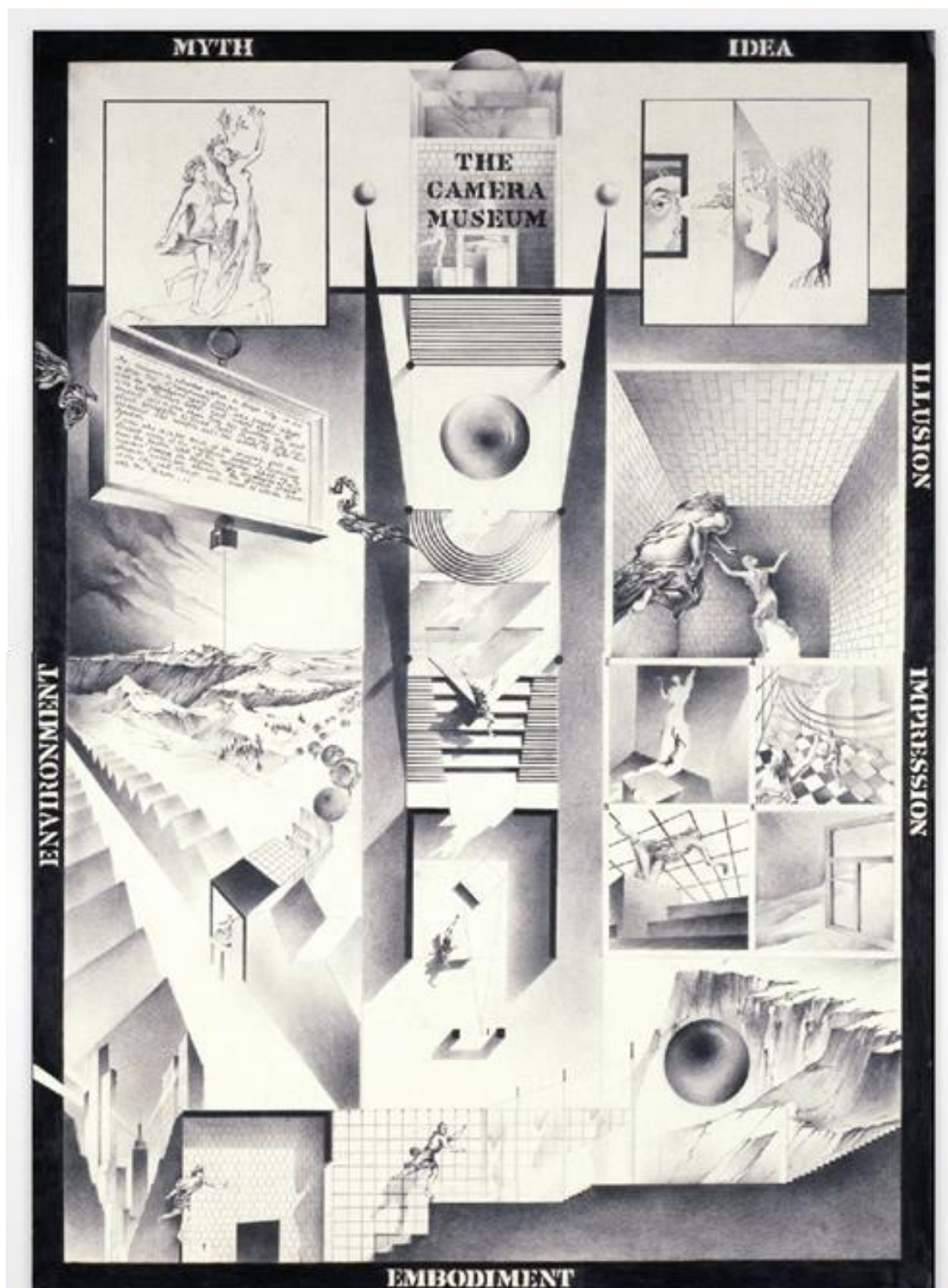
¹³⁶ KLOTZ; RAPPAPORT (1990), p. 109.

¹³⁷ BRODSKY; UTKIN (2015), Imatge 18.

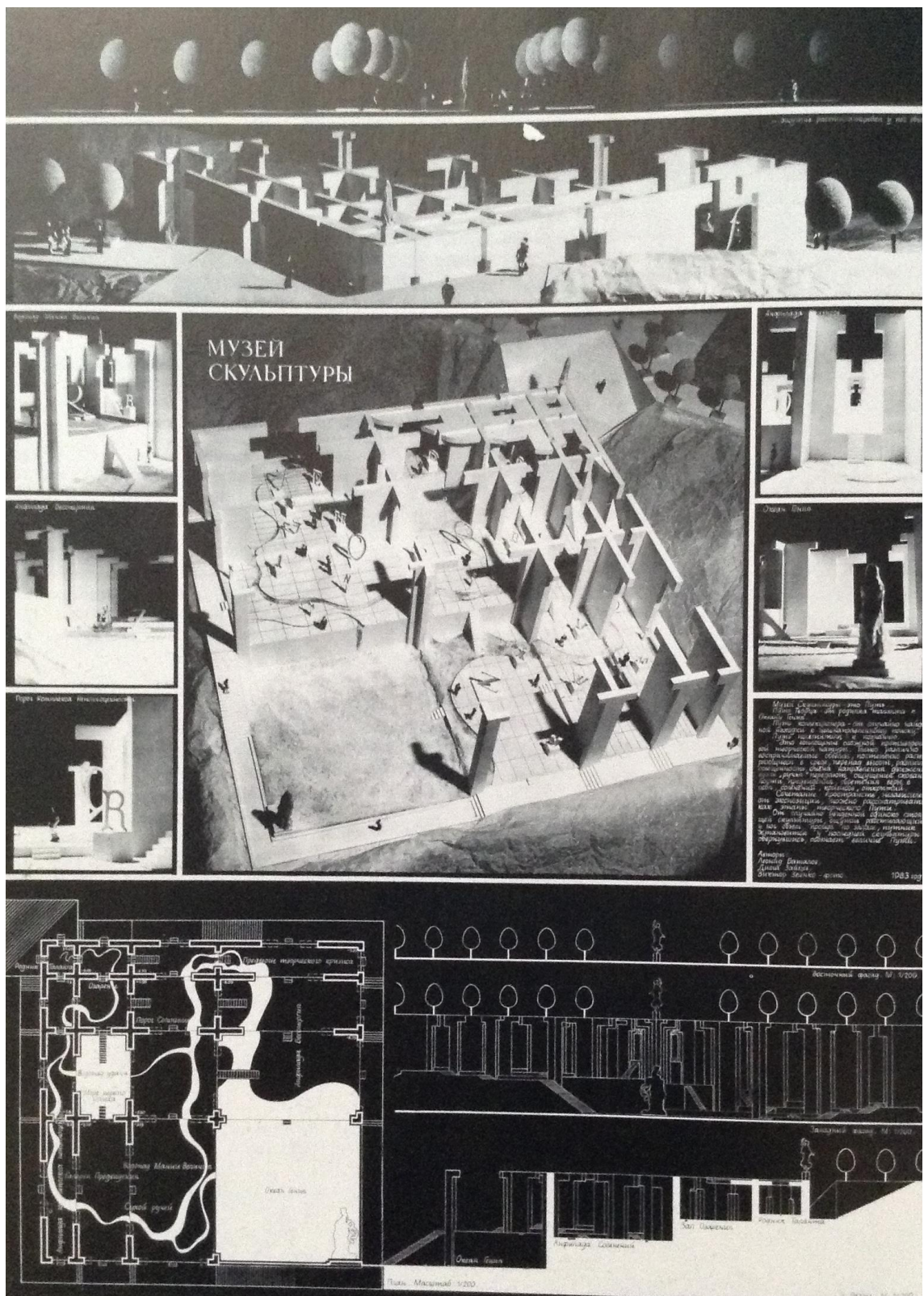
En quan al treball de Kuzembaev i Ivanov, es planteja una vegada més qui es pot considerar Paper Architect. Tot i que comparteixen un país i també fan obres conceptuals no tenen res a veure amb el seu llenguatge, ni tampoc participaran en de les seves exposicions, però només un catàleg raonat de la Paper Architecture seria l'adequada per assenyalar de entre tots els participants soviètics en aquests tipus de concursos poden considerar-se o no Paper Architects. Per altre banda, com succeirà en altres casos en aquest treball, la imatge no és de suficient qualitat per haver-se evitat maltractar la revista, però considero que era important que no es deixés fora cap dels treballs premiats d'aquesta dècada.



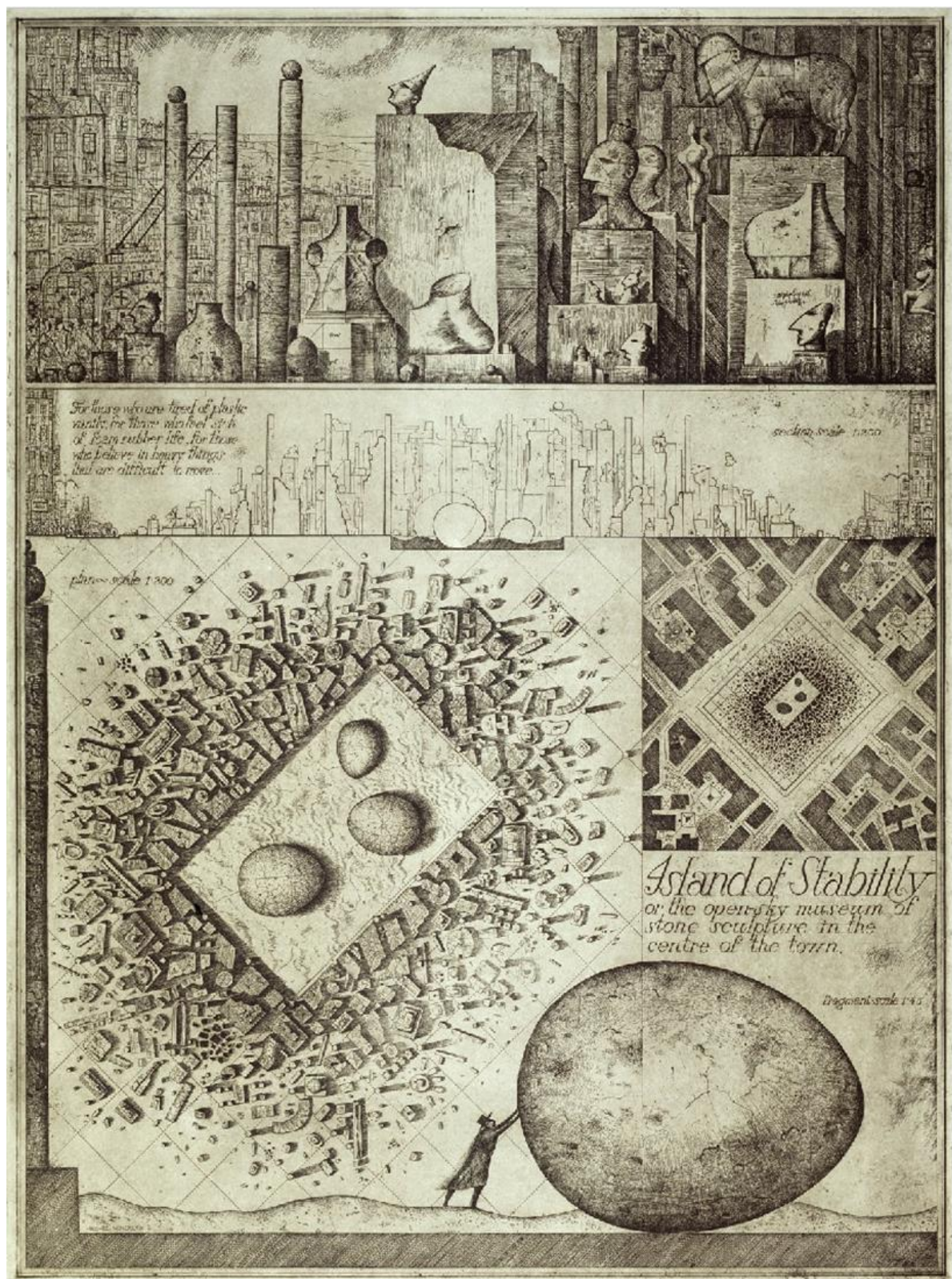
Michael Filippov i Nadia Bronzova. *A Sculpture Museum* (fragments). *Segon premi de Central Glass International Architectural Design Competition 1983*. Revista *The Japan Architect*.



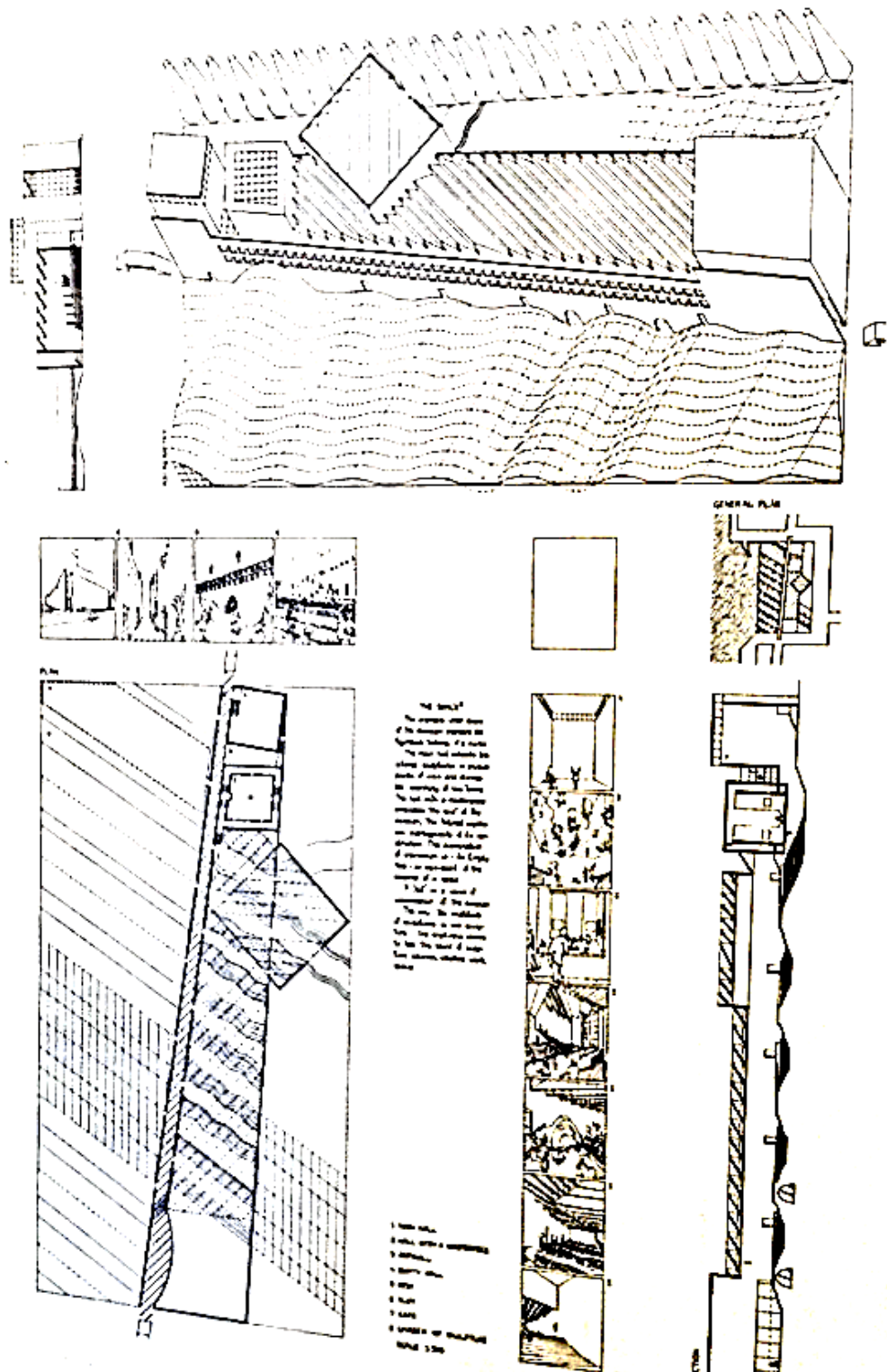
Dmitri Wellichkin, Dmitri Shelest i Vadim Levi. *A Sculpture Museum*. Segon premi de Central Glass International Architectural Design Competition 1983. Revista *The Japan Architect*.



Dima Zaitsev i Leonid Batalov. *A Sculpture Museum*. *Menció d'honor de Central Glass International Architectural Design Competition 1983*. Revista *The Japan Architect*.



Alexander Brodsky i Ilya Utkin. *A Sculpture Museum*. *Menció d'honor de Central Glass International Architectural Design Competition 1983*. Revista *The Japan Architect*.



Totan Kuzembaev i Andrei Ivanov. *A Sculpture Museum*. *Menció d'honor* de Central Glass International Architectural Design Competition 1983. Revista *The Japan Architect*.

Shinkenchiku Residential Design Competition

Jutges: Fumihiko Maki, Hiroshi Hara i Aldo Rossi

Tema¹³⁸: A style for the year 2001

Indicacions sobre els projectes: S'esperava que amb l'arribada de l'any 2000 sorgís un nou estil que fos el mateix que el Moviment Modern per al principi del segle XX. Es proposava reflexionar sobre el paper i imatge de la tecnologia, si s'evolucionaria sobre el que hi ha avui o sorgiria quelcom nou.

Va un concurs especial que es va en col·laboració amb *A + U* (de la mateixa editorial¹³⁹ que *The Japan Architect* i que en la mateixa dècada estava publicant articles sobre utopies urbanístiques i treballs de ficcions arquitectòniques com podrien ser els de Lebbeus Woods) es va publicar en un número especial on hi hauran fins a vint guanyadors i les participacions seran d'arquitectes que proposaven les seves idees i també van analitzar o criticar la dels altres.

L'editor¹⁴⁰ va explicar que es volia indagar sobre el que podia passar en arquitectura els propers anys, a la vegada que desitjava que quedés al descobert quins estaven sent els problemes arquitectònics del moment. Justificava haver triat l'any 2001 per estar massa proper en el temps com perquè es caigués suposicions properes a la ciència-ficció i, precisament usava la paraula «estil» perquè al estar associat al passat es creés un joc usant-lo per definir el que podia ocórrer en un context futur.

Com es segueix explicant, el punt de partida era que s'opinés sobre el títol que es proposava i que competidors i arquitectes convidats, molts proposats pels propis lectors, donessin la seva opinió sobre el tema. Així a més dels vint projectes guanyadors dividits entre el primer i el segon premi també consten en aquest número especial un total entre guanyadors i convidats de 104 treballs.

¹³⁸ Bases del concurs a: «Shinkenchiku Design Competition 1984», *The Japan Architect*, , February, 1984, n. 322, p. 4-5.

¹³⁹ Shinkenchiku (Nova Arquitectura) és una editorial especialitzada en la publicació de temàtica arquitectònica, a més de la revista del mateix nom fundada el 1925, en formen part en el moment de la publicació especial del *a Style for the Year 2001* les revistes *The Japan Architect* (JA) i *Architecture & Urbanism* (A+U) la primera creada el 1956 i la segona el 1971. Ambdós publiquen els continguts en japonès i anglès. Finalment el 2012 aquestes dues revistes es van fusionar (JA+U). Veure web: <https://www.japlus.com/content/about-us>

¹⁴⁰ Takeshi Ishido, «Preface» a: MAKI Fumihiko, TAKI Koji, HARA Hiroshi, ISHIYAMA Osamu (ed.) (1985). *A Style for the Year 2001*. Tòquio: Shinkenchiku Co., p. 4-5.

Koji Taki¹⁴¹, crític d'arquitectura, va expressar com s'estava tenint consciència de la complexitat dels temps anomenats Postmodernitat, que no havien trencat tots els lligams amb el Moviment Modern i que es posava de manifest una regressió històrica conscient de les connexions que es tenien amb certs períodes de la història, i en què desencadenaria això restava incert. D'aquí la poca concreció del tema, es volia que els arquitectes participants mostressin que tenien a dir.

Sobre els treballs que es van presentar a la crida, Taki¹⁴² va dir que si als anys vint, una convocatòria d'aquest tipus haguera rebut tot un seguit de dibuixos visionaris de futur del tipus del gratacels de Mies o dels constructivistes russos, en els anys 80 no van recercar un estil sinó respondre a què tenia d'especial l'any 2001 o expressar la complexitat i imprevisió del que cabia esperar en els propers anys. Així els dibuixos presentats ni son visions futurístiques ni exaltacions de la tecnologia.

Taki¹⁴³ amb les seves explicacions sobre aquest concurs sobre l'estil de l'any 2001 en concret, va donar les claus de l'aportació que poden donar aquest tipus de dibuixos a l'Arquitectura:

« (...) They reveal a group of concepts (a metalanguage that is by no means consciously used) that forms the deep layer of actual architectural practice today. In other words, if one analyses many of these drawings, one sees that they are composed of elements such as cosmologies, eroticisms, technologies, fragments of architectural traditions, regional cultures and subcultures. These concepts mediate between reality and architecture in that process by which architecture is brought under the cultural influence of a given age. These drawings suggest that criticism, not only of the drawings but of actual architectural practice should be focuses on this particular domain. The present drawings at least do not show a notable predilection on the part of architects for any particular element of the metalanguage. It is impossible to say whether or not this was simply a chance result of the abstract theme of the competition. This group of concepts existing in the deep layer of consciousness is not something that is well defined yet it constitutes a convection for architects to a surprising degree; the drawings suggest that a critical examination of this fact is a necessary task in developing the architecture of today. »

Sobre el projecte de Michael Filippov i Nadia Bronzova¹⁴⁴ l'expliquen esperant que el canvi de mil·lenni comporti una preservació de la natura davant els excessos de la industrialització. Desitjant tornar als centres històrics d'abans del Moviment Modern esperant del futur que no hi hagi res «internacional».

¹⁴¹ TAKI, Koji (1985). «The Preeminence of the Fragmentary Vision: A Symptom of the Contemporary Condition» a: MAKI; TAKI; HARA; ISHIYAMA (1985), p. 10-12.

¹⁴² TAKI (1985), p. 11.

¹⁴³ TAKI (1985), p. 12.

¹⁴⁴ FILIPPOV, Mikhail ; BRONZOVA, Nadia (1985). «English Comments on the Drawings» a: MAKI; TAKI; HARA; ISHIYAMA (1985), p. 231.

Aposten per la creació d'una ambientació pintoresca. Recreant un estil històric que a semblança de moltes estils d'aspecte acabat barregin altres estils com el barroc amb el clàssic, el medieval amb l'art Noveau,...aquestes combinacions són meravelloses i el futur estarà es fer aquestes combinacions. Així l'arquitecte haurà de ser un artista-erudit, un artesà, enlloc d'un semifilòsof desitjós de la seva expressió individual, un semisociòleg, una semi dissenyador. La vida del passat i l'artesanía destacaran en la construcció del segle XXI sense entrar en contradicció amb la ciència i la tecnologia. Això ho van aconseguir en el Renaixement on no s'averگونien d'imitar el passat. L'estil del futur imitaria al passat no com a decoració sinó com a aplicació del funcionalisme experimentat tractat de manera lliure. En els seus dibuixos mostren com es va reemplaçant un paisatge industrial propi de principis del segle XX per un centre connectat amb els sistemes de l'edat mitjana, seguidament a imitació de la plaça italiana, seguin prototips de l'arquitectura europea, es cobreixi l'interior amb galeries obertes amb façanes que recordin les de Sant Petersburg. No es vol negar l'estil Modern sinó que el nou segle es vagin incorporant antics estils en els nous edificis d'habitatge.

En quan al projecte de SACB del Moscow Architectural Institute¹⁴⁵ format pels arquitectes: Iuri Avvakumov, Michel Labazov, Michel Lavitin, Helen Pasco, Andrew Savin, Vladimir Turin, Theodor Rojnev, Iuri Tsurulnikov, Denis Fadeev, Ann Fadeeva i Slava Tsurulnikov; molts d'ells pertanyents als Paper Architects, expliquen el seu treball basant-se en la dificultat que les condicions de la ciutat té per a que la gent es relacioni. Degut a una construcció caòtica amb funcions indeterminades el que va donar al planejament lliure una característica amorfitat. Així, prenent com a exemple una carrer del sud de Moscou composta per vuit edificis d'apartaments que esdevé una ciutat dormitori. Proposen treballar en dos àmbits: fer-ho confortable i a escala humana i, en segon lloc, ajustar l'entorn als seus habitants. En tema arquitectònic dotar-ho de comerços i garatges, comunicar l'espai amb la resta de la ciutat mitjançant viaductes i estacions de metro; en quan a l'espai crear-ne que facilitin les relacions entre les persones tipus cafès i belvederes. Tot tenint en compte el que tenen a dir el habitats del lloc. En quan a l'estil, estarà marcada per la utilització d'aquest elements cohesius com places, passatges, bulevards, etc.

El tercer premi soviètic d'aquesta convocatòria és els dels Bavykin.¹⁴⁶ El seu treball treballa sobre la proposta que va donar Adolf Loos per a la construcció d'un gratacels per a The Chicago Tribune. Això es deu a que estan veient un retorn al llenguatge arquitectònic clàssic que expliquen que ja forma part més

¹⁴⁵ SACB of Moscow Architectural Institute (1985). «English Comments on the Drawings» a: MAKI; TAKI; HARA; ISHIYAMA (1985), p. 30 ; 233.

¹⁴⁶ BAVYKIN, Alexei; BAVYKIN Sergei (1985). «English Comments on the Drawings» a: MAKI; TAKI; HARA; ISHIYAMA (1985), p. 42.

que de forma estilística a la forma constructiva-tectònica de l'arquitectura, això afavoreix les seves constants relectures. A més consideren que el futur sempre estarà connectat amb la història que en la seva lògica sempre retorna com a procés lògic. Sobre aquestes premisses trien l'obra d'Adolf Loos perquè aquest arquitecte es considerat un dels fundadors de l'arquitectura moderna, no obstant, mai va refusar les formes clàssiques. El projecte que presenten per reflexionar sobre l'any 2001 el defineixen com una fantasia sobre el treball de 1922 de Loos però fent-ne un tractament de «collage volumètric» agafant-ne un fragment unint-lo al fragment de gratacels de vidre convencional. Aquest és l'estil que creuen que tindrà el futur un contrast entre dos temes.

Tres van ser el jutges del concurs: Fumihiko Maki, Hiroshi Hara i Aldo Rossi.¹⁴⁷ Maki expressava que en el futur proper ningú espera canvis significatius, però els arquitectes joves, que eren els que majoritàriament han presentat aquests projectes, veuen el futur no com a imposició d'una moda sinó com una voluntat de pervivència del passat que es manifesti com a «eternitat» i «sense temps». De Bronzova i Filippov en destacava el romanticisme i el classicisme que evocava el passat però no de manera totèmica. Esmenta també com el llibre de Rossi ha influenciat molt les entrades al concurs i l'assenyalava juntament amb *Complexitat i contradicció en arquitectura* de Robert Venturi com els dos llibres més influents de la teoria en arquitectura i urbanisme contemporanis.

L'altre membre del jurat, Hara, agrupava les entrades del concurs en tres parts: els que feien referència a regió, lloc i tradició; llavors els que presentaven fantasies, narracions i utopies; i finalment els que s'expressaven per signes, paradigmes i matrius. Explicava que la segona tendència era la més apropiada per un tema com el proposat, però no era la més triada, el que considerava Hara que era simptomàtic del moment en que es viu amb una absència de visió del que hauria de ser la societat en el futur on tampoc es veia aquesta orientació sobre un futur orientat a la tecnologia. Era la primera tendència, la lligada al context, que era la més triada amb coexistència d'elements heterogenis que accepta l'herència del passat. Sobre els dos treballs soviètics que van guanyar, del primer premi, diu de Filippov i Bronzova, que amb una tècnica de dibuix clàssic posaven de relleu la importància del context històric i com tenia lloc en el futur de la cultura urbana. De SACB en destacava la reinterpretació del constructivisme fent que el disseny modern tingués lloc en el futur. N'admirava l'ús d'elements senzills per a la composició.

Rossi va explicar que només es podia pensar un tema com aquest des de el propi present i això mostrava les tendències a la realitat que només aspiren a una continuïtat amb intervencions fragmentàries. De les entrades a concurs en destacava la bellesa de l'aquarel·la de Filippov i Bronzova que podien entendre's

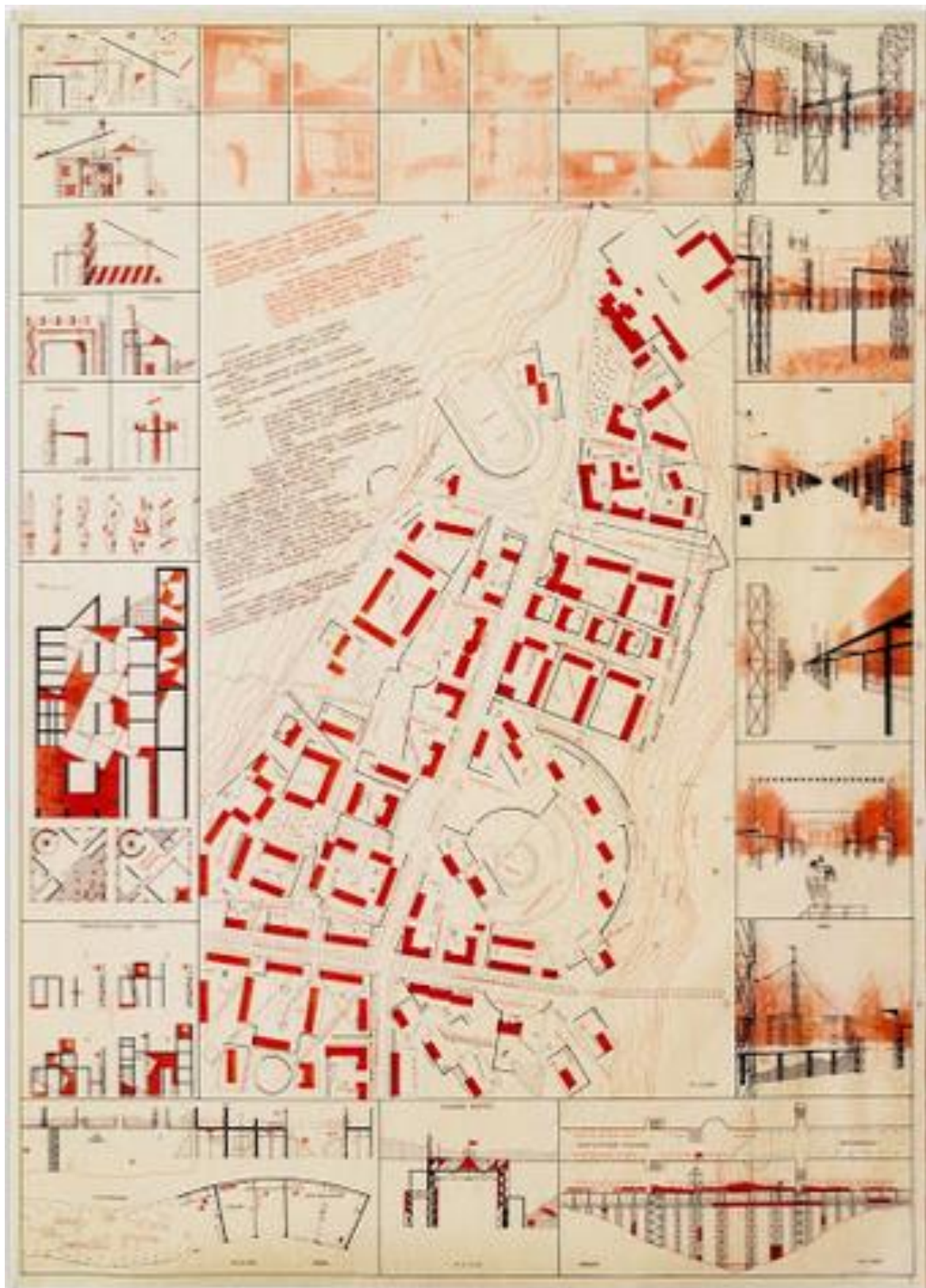
¹⁴⁷ MAKI, Fumihiko; HARA, Hiroshi; ROSSI, Aldo (1985). «judges' Comments» a: MAKI; TAKI; HARA; ISHIYAMA (1985), p. 69-72.

també com a manifestos que veuen la ciutat com a un assemblatge de parts en que la personalitat de l'artista desapareixia. Els veia com a expressió del que està passant, uns fragments que progressen cap a una harmonia dels temes humans. L'altre projecte soviètic l'incloïa dins els que davant la incertesa de com ha de ser un estil del futur optaven per veure en el passat una base per el futur posant l'èmfasi en la base històrica que es va perpetuant en el present. En conclusió veia com tots el projectes presentats mostraven que no es pot imaginar un futur sense fer referència al passat.

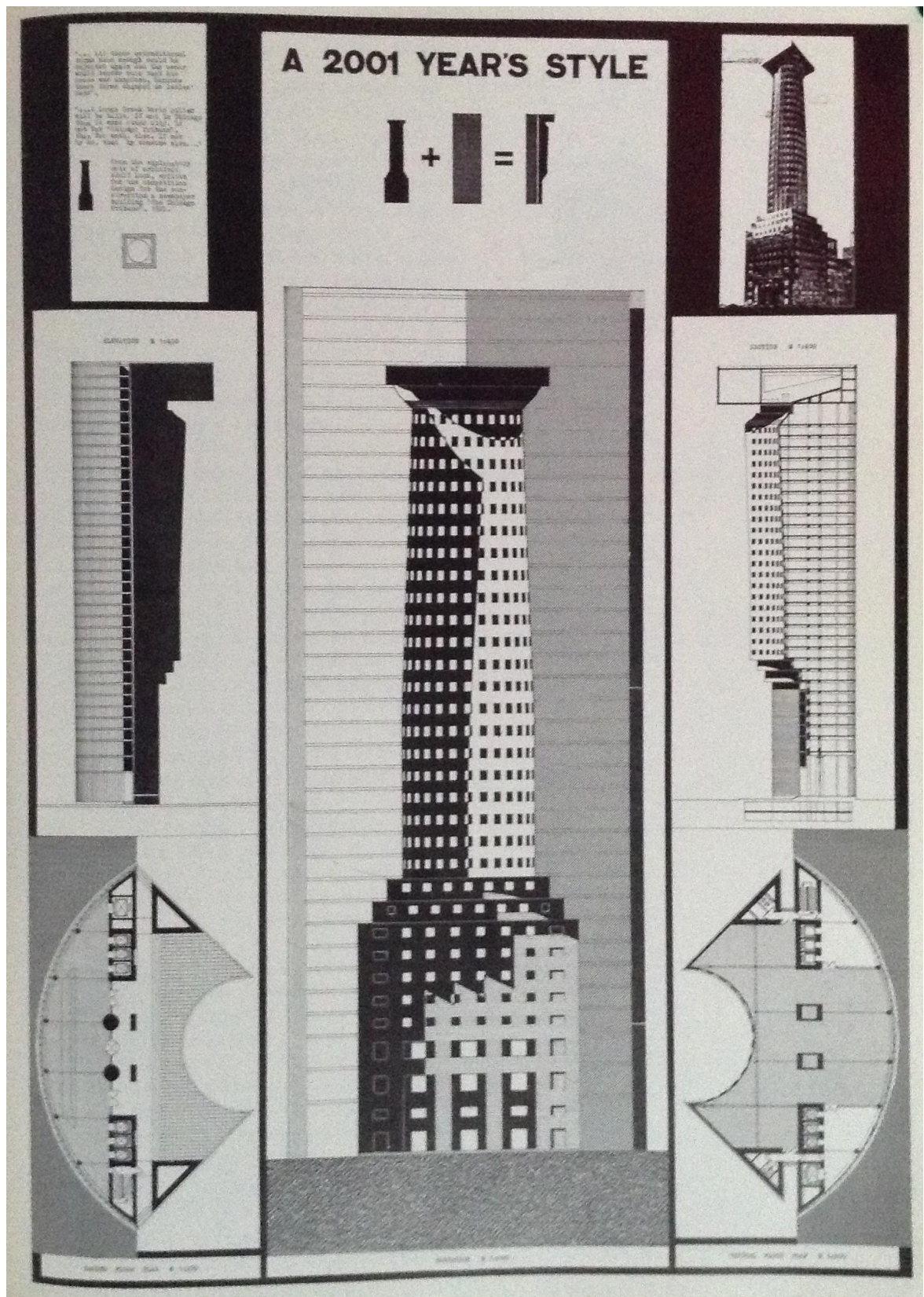
A diferència dels altres apartats dedicats als concursos he inclòs la imatge del treball no guanyador de Mikhaïl Belov per aquesta convocatòria, per resultar molt significatiu de l'esperit de la Paper Architecture degut a aquesta constant utilització de l'ordenació compartimentada de les tendències o icones arquitectòniques del segle XX, o a més, com en aquest cas, s'inclou l'arquitectura producte l'estalinisme com a fet rellevant exclusivament d'ells i que Rossi reconeixia admirar com s'ha assenyalat anteriorment.



Mikhaïl Filippov i Nadia Bronzova. *A Style for the year 2001*. Primer premi del concurs conjunt de les revistes *The Japan Architect* i *A+U*. 1984.

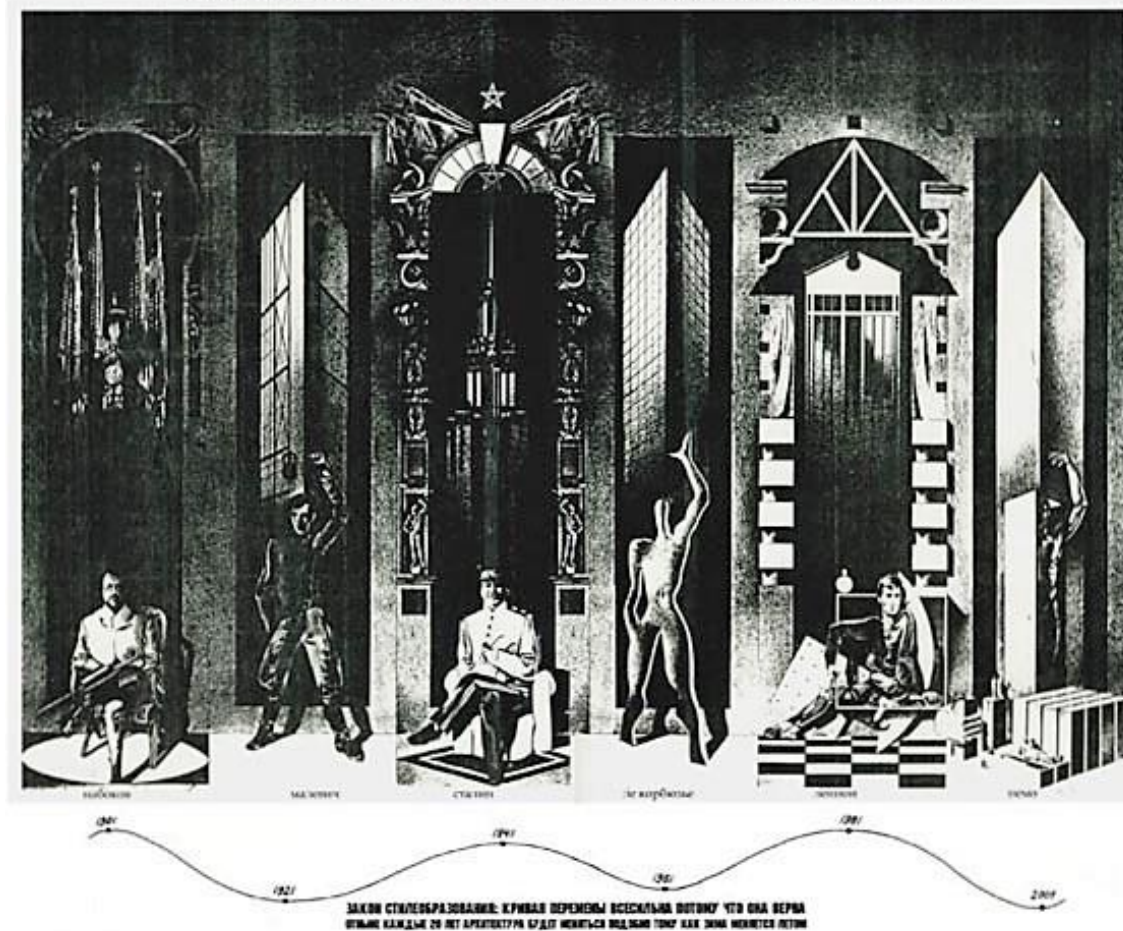


SACB of Moscow Architectural Institute. *A Style for the year 2001*. Primer premi del concurs conjunt de les revistes *The Japan Architect* i *A+U*. 1984.



Alexei Bavykin i Sergei Bavykin. *A Style for the year 2001*. Segon premi del concurs conjunt de les revistes *The Japan Architect* i *A+U*. 1984.

СТИЛЬ 2001 ГОДА ИЛИ КРИВАЯ ПЕРЕМЕНЫ СТИЛЕЙ В АРХИТЕКТУРЕ
 АРХИТЕКТУР МИХАИЛ БЕЛОВ СО СТУДЕНТАМИ ДМИТРИЕМ ВОЛКОВЫМ И ИРИНАМИ КОРНЕВЫХИНЫМ В 1985 ГОДУ ЗАДУМАЛИ ЧТО БУДЕТ ПРИСКОБЛЕТЬ КАЖДЫЕ 20 ЛЕТ К АРХИТЕКТУРЕ



Mikhail Belov. *A Style for the year 2001*. Entrada pel concurs conjunt de les revistes *The Japan Architect* i *A+U*. 1984.

Central Glass International Architectural Design Competition 1984

Jutges: Kisaburo Ito, Takekuni Ikeda, Yoshiro Ikehara, Shoji Hayashi, Kisho Kurokawa, Kazuhiro Ishi'i i Yoshiaki Suenaga.

Tema: A Glass Tower¹⁴⁸

Indicacions sobre els projectes: Edificis com el Seagram van fascinar per ser un reflex a la llum del dia i un pilar de llum a la nit. L'arquitectura en vidre ha estat símbol de sofisticació i tecnologia moderna. Encara que el tipus de material presenta complicacions s'està utilitzant per dissoldre la massa arquitectònica.

Resultats Unió Soviètica: ¹⁴⁹primer lloc (1.000.000 iens) per Dmitri Bush, Dmitri Podiapolski i Al. Khomiakov. Un dels tres segons llocs (300.000 iens) per Alexander Brodsky i Ilya Utkin. Un de les 10 mencions (50.000 iens) per a Mikhaïl Belov.

Comentaris dels jutges: van haver 453 entrades 211 de 32 països diferents. Van dir que s'havien basat per elegir els guanyadors en el que va afirmar Kurokawa:

«The transparency of glass was splendidly manifest in the universality and abstract nature of the International Style. We, however, are attempting to discover new architectural possibilities for glass, especially in connection with its ability to surprise, its reflecting nature, its vagueness and its capability of generation illusion. »¹⁵⁰

El jurat es va commoure per el contingut emocional i el refinament de les tècniques expressives de les propostes de la Unió Soviètica. Encara que van dir que Xina estava enviat treballs de molta qualitat. Sobre els guanyadors, Ito va ressaltar la tècnica expressiva excel·lent i les oposicions modern/clàssic i fosc/claredat. Hayashi va afegir que quan es trobava amb treball com aquest veia el sentit en aquest tipus de competicions. Ikehara i Kurokawa en destaquen la sobreposició i vaguetat que confon l'interior i l'exterior el que fa que es provoqui una reacció emocional.

Dmitri Bush i els seus companys, explicaven la seva proposta amb les següents paraules:

«There is a pure framework.
Its inner side, richly carved, is

¹⁴⁸ Bases del concurs a: «Central Glass International Architectural Design Competition 1984», *The Japan Architect*, February, 1984, n. 322, p. 6-7.

¹⁴⁹ «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1984», *The Japan Architect*, January, 1985, n. 333, p. 61-67.

¹⁵⁰ Judge's Comments «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1984», *ibid.*, p. 61.

reflecting in the complicated
mirrored body.
The reflection is the tower.
Reality – Reflection
Detail – Whole
Light – Shade
Past – Present
Clearness – Obscurity
Great – Small
Tightness – Freedom
Aspiration - Realisation»¹⁵¹

Sobre el treball de Brodsky i Utkin, Ito en destaca l'expressivitat de la seva proposta, mentre que Ikeda va afegir el seva fantasia i Ishi'i la capacitat que van tenir de desplegar las característiques del material com la transparència, la brillantor, el reflex, la fragilitat i fragmentació.

Els autors, per explicar el treball va recorre primerament a dos cites bíbliques:

«And they said, Go to, let us build us a city and a tower, whose top may reach unto heaven; and let us make us a name, lest we be scattered abroad upon the face of the whole earth. » Gènesi 11:4

«The thing that hath been, it is that which shall be; and that which is done is that which shall be done: and there is no new thing under the sun. Is there anything whereof it may be said, See, this is new? It hath been already of old time, which was before us. » Eclesiastès 1:10, 11

Seguidament continuen amb aquestes paraules:

«Nobody knows when, why and by whom this tower on the sea shore was built; nobody knows when and why it fell down. But it fell and broke into thousands of glass fragments, and since that time it lies like a transparent mountain range, like a dead city, like a skeleton of a gigantic animal that became extinct in prehistoric times. Its Foundation reposes on the shore, its peak is lost in the depths of the continent. The people living around it build new cities and new towers, one higher than the other, and no one notices this Tower, and no one remembers the time when its peak was lost in the clouds...

And so it will lie shining in the sun, accessible to one's understanding only from a great height...»¹⁵²

¹⁵¹ «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1984», *ibíd.*, p. 62.

¹⁵² BRODSKY; UTKIN (2015), Imatge 14.

La utilització de cites religioses (que també es trobarà més endavant en un altre treball guanyador per part de Filippov i Bronzova). Resulta un component estrany tenint en compte que s'està donant en un moment que encara no s'ha iniciat la *perestroika*.

Una coneguda moscovita, que va viure aquells anys, m'explicava que la pràctica de la religió no estava prohibida (en els anys que estem parlant), però sí que estava molt mal vista i només era una cosa pròpia de la gent gran. Però quan van començar la llibertat, els més joves, com per exemple els estudiants universitaris, portaven creus enormes com a expressió antisistema. Potser Brodsky i Utkin s'avançaven a aquesta manera de veure la religió amb la llibertat d'expressió que els ofería Occident.

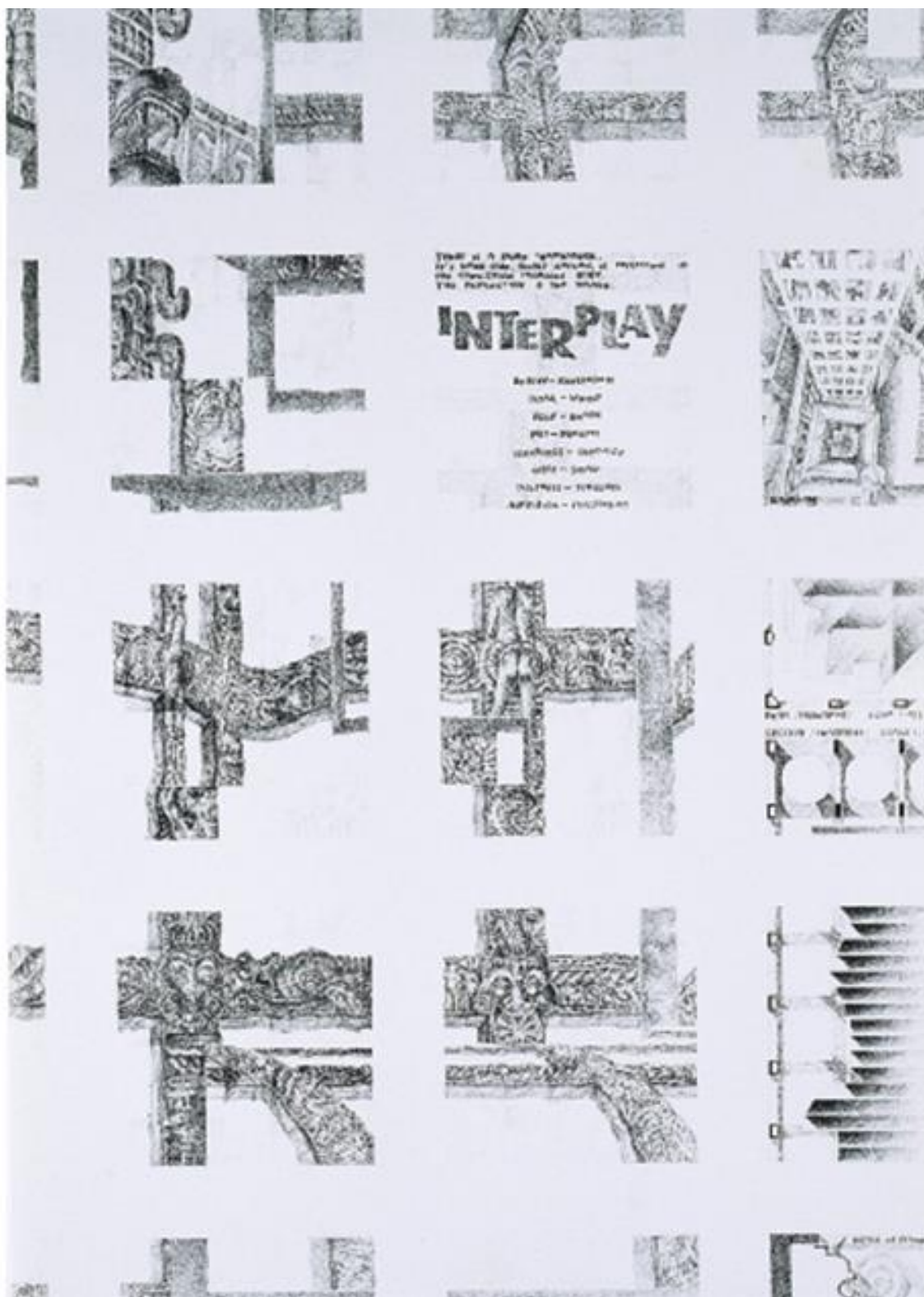
L'altre treball premiat va ser el de Belov, sobre ell, el jutge Ikehara va dir que era com entrar en un conte de fades que encara que amb dificultat sí que expressa el món del vidre i el mirall en la transició de les estacions.

Belov va acompanyar el dibuix amb aquestes paraules:

«Nobody knows how the tower has appeared suddenly in the town. Nobody knows what is going on there and from where it has appeared. The tower is mysterious and impenetrable for every citizen, but as far as the inhabitant of the tower himself, the walls of it are only corporal cover, he is able to watch everything, because the glass walls are transparent inside.

The floor of the dwelling is mass of balls. The cover of the ball is food. The filling of the ball is water. The man swallows up the balls and the floors level reduces. It will turn out to be that soon every ball will be swallowed by the man. After that the man will be at the bottom of the lower and will see the KEY fitting to the lock. The man will turn the key and the walls of the tower will be opened like petals, then the walls will be broken. The man will leave the tower... Townsmen will find only small pieces of glass. The yardman will clean the street and present the fine KEY to this grandson, wish he will find among the pieces of glass... ANNO domini MCMLXXXIV. »¹⁵³

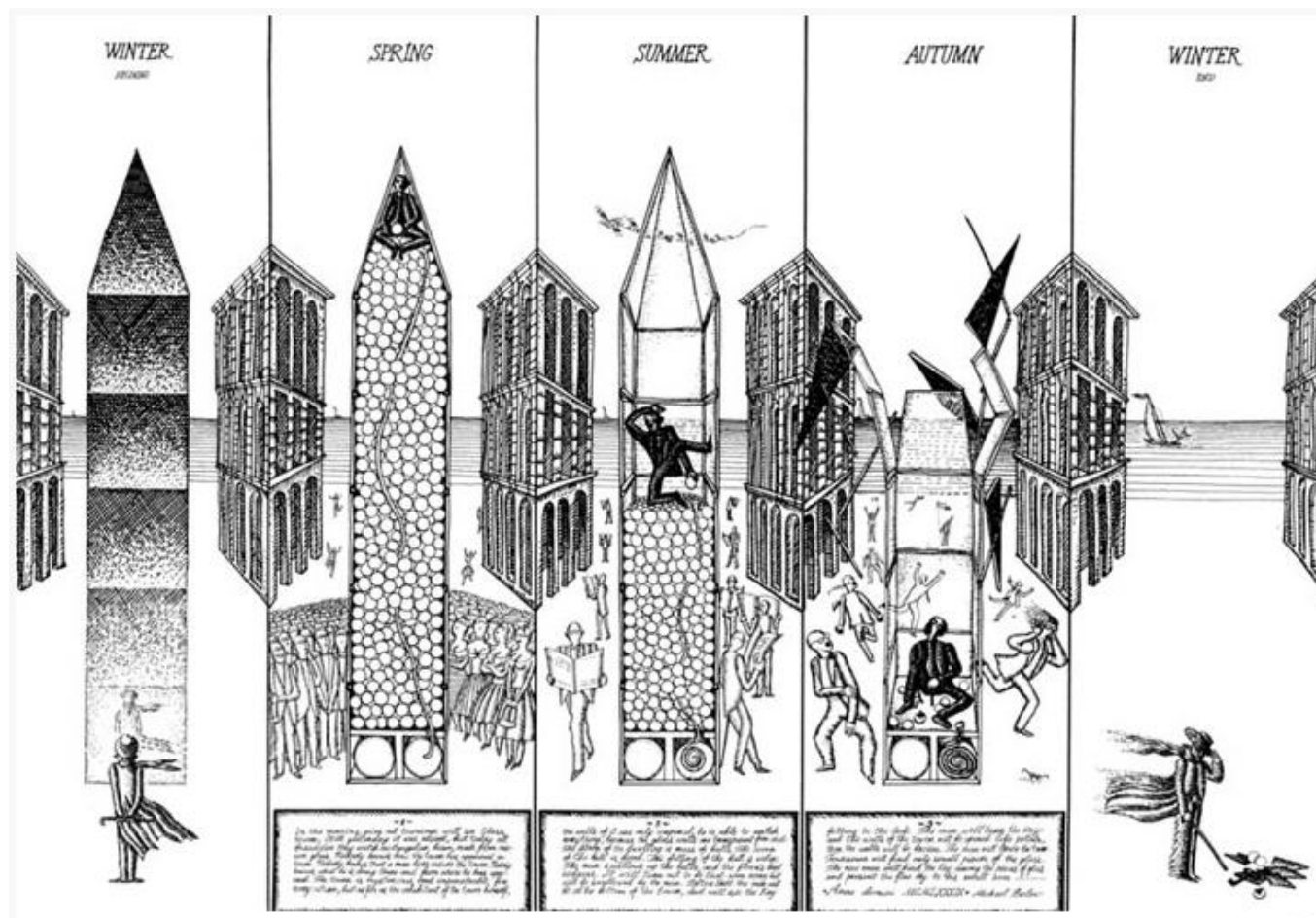
¹⁵³ «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1984», *The Japan Architect*, January, 1985, n. 333, p.67.



Dmitri Bush, Dmitri Podiapolski i Al. Khomiakov. *A Glass Tower*. Primer premi de Central Glass International Architectural Design Competition 1984. Revista *The Japan Architect*.



Alexander Brodsky i Ilya Utkin. *A Glass Tower*. Segon premi de Central Glass International Architectural Design Competition 1984. Revista *The Japan Architect*.



Mikhail Belov. *A Glass Tower*. Menció d'honor de Central Glass International Architectural Design Competition 1984. Revista *The Japan Architect*.

Shinkenchiku Residential Design Competition 1985

Jutge: Tadao Ando

Tema: Bulwark of Resistance¹⁵⁴

Indicacions sobre els projectes: Diu que en l'actualitat hi havia un conflicte entre els nostres cossos i l'exterior. Ens irrita i ens hi resistim. El racionalisme modern havia propiciat una homogeneïtzació i objectificació del món. Tots els objectes estaven dins un codi de signes. La uniformitat estava destruint en que era local i distintiu. Es valorava el que és individual i la densificació. L'habitatge ho veu com un punt de creativitat una resistència al que és uniforme. Davant això havia d'haver resistència individual. Condicions que va demanar: en primer lloc contra que resistir i dissenyar un espai que sigui el centre d'aquesta resistència. En segon lloc descriure o ensenyar els lloc en que s'ha de resistir. No hi havia una escala establerta, però es demana fugir dels extrems. L'estructura i materials no es valoraran sinó la idea.

Resultat de l'URSS: van haver 378 entrades, 258 de les quals eren japoneses i la resta de 120 països diferents, en primer lloc 26 d'Estats Units i 23 de l'URSS. Un dels dos primers premis per a Totan Kuzembaev, Andrei Ivanov, Vyacheslav Aristov i Moses Sayela (200.000 iens), un segon premi de tres en la categoria per a Andrei Brodsky i Ilya Utkin (100.000 iens), un tercer lloc entre cinc per a Mikhaïl Belov (60.000 iens) i una de les onze mencions d'honor per a Mikhaïl Filippov i Nadia Bronzova.

Comentaris del jutge:¹⁵⁵ de Kuzembaev et al. en destaca la bellesa «de la quadrícula en superescala per manipular i ordenar conceptualment». De Brodsky i Utkin l'ull que representa la visió única de la vida moderna. De les mencions diu en general que tenen alguna idea interessant però cauen en estereotips.

En aquest cas, degut a les demandes de Ando, els treballs demanaven que fossin acompanyats de moltes explicacions, motiu pel qual, menys en el cas de Belov, van introduir textos molt complets.

El projecte guanyador, el de Kuzembaev i els seus companys deia així:¹⁵⁶

¹⁵⁴ Bases del concurs a: «Shinkenchiku Design Competition 1985», *The Japan Architect*, March, 1985, n. 335, p. 8-9.

¹⁵⁵ Comentaris del jutge a: «Wombless Insemination –or the Age of Mediocrity and Good Sense», *The Japan Architect*, March, 1986, n. 347, p. 56-58.

¹⁵⁶ «Shinkenchiku Design Competition 1985», *ibid.*, p. 18.

«Stronghold of Renaissance

Protection of the values of human existence is the most ancient goal of architecture.

Standing against the impact of natural elements, of armed enemies and of evil demons, man developed archetypes of resistance.

The confines of living space forms the basis of psychological security. The fence around a yard, a fortress wall, continuous rows of buildings around a square, around a town block, around a atrium, the magic circle are examples of reserves space boundaries.

The arrangement of antagonistic space to secure spaces is always multi-staged. At first there comes the gate, a street, a passageway, a gateway, a door, a staircase, a hall and only after all that comes the walling. Here we have a multilevel filter. At last –the protected micro world was likened to the macro world. These two worlds were made similar according to the degree of their complexity, of structuredness, of diversity, of completeness of the basic life elements.

The Palace in Split, a Russian monastery a Japanese village are models of worlds which have their own symbolic and functional centres with areas of noisy activity and relaxation, with open and confined places with their own original and transformed nature.

But as time passed the creation of integral surroundings became a more and more difficult task. A monk who draw an ideal town in the XXlth century felt already the forthcoming danger. Integral cultural systems were being destroyed by the pressure of technical civilization. People were being separated from the world and from each other.

The chaos of a modern city gives rise to the chaos of the inner life. Man is overcome by terror and lack of comprehension; he is lonely and helpless. Not being protected spiritually and spatially he rushes between the goodness and the evil longing for order and purity.

Chaos must be divided into elementary parts, which should be compared with each other, the contradictions being sharpened to the utmost, and then fused into a new unity.

The energy of the world of passions, of activity, of hustle, of self-destruction is introduced inside the Stronghold without fear. But the Colonnade purifies and transforms it, preparing for the passage into the Jars –the world of meditation, of enlightenment, of self-cognition.

The forest of columns turns into the forest of real trees, the chaos of thoughts into a single clear idea.

Preserving nature, we preserve our own essence.

Purifying nature in search of its essence we look for and find ourselves.

The stronghold of Purity –of pure water, of pure earth, of pure greenery, of pure idea- is the embryo of a new, more corrected life.

And the fortress will become a city, and the city will become the world, the joyful world of Man.

Lost in the chaos of machinery and cultures a contemporary city inhabitant needs a bit of wholeness as much as he needs air. We give him pure Water, pure Earth, pure Greenery and pure Ideas. Let the atrium, which once was the place of interhuman contacts, become the place of contacts between Man and Nature –today it's none the less important. »

Brodsky i Utkin, titulant el seu treball *Villa Nautilus*, amb un personatge totalment inspirat en el capità Nemo creat per Jules Verne, introdueixen diferents textos:¹⁵⁷

«A bird strives to the forest; without
being a bird's heart -you can't understand it.
A fish will never be tired of the water, without
being a fish's heart -you can't understand it.
The same is with the hermit's mood: without
living such a life -how to understand it? »
Kamo No Toney, «Notes from the cell»

«Dedicated to those
Who alone on small boats
Cross the oceans...»

«A cell of a Hermit is the main Bulwark of Resistance at all times. Going away to Deserts, Woods, Mountains, crossing oceans alone on small boats, they stand against a senseless vanity that swallows up tremendous masses of people all over the world. This Man is a Hermit, too. Seeing the uselessness of escape he built his cell in a place where the mad pursuit of God knows what is seen the best of all: in a midst of a big street in a big city. His house reflects the duality of his character –a will for resistance, an aspiration to open struggle and intimate desire to hide. Dwelling No. 1 has no walls and roof –just some furniture standing on the street level and surrounded by a narrow slot. Here he lives paying no attention to weather, noise and sights of thousands of people. At the same time its' a roof of the dwelling No. –a concrete tower in the mass of earth. On the bottom of it –in absolutely closed and silent space- is the

¹⁵⁷ BRODSKY; UTKIN (2015), Imatge 27.

same room as on the top. Day by day the little ship sails forward against the current staying in the same place. »

Mikhaïl Belov, molt més breu s'explica amb un breu:

«A bulwark of resistance is a source of
drinking water on a green island
surrounded by a painted sea
situated in the middle
of a desert. »

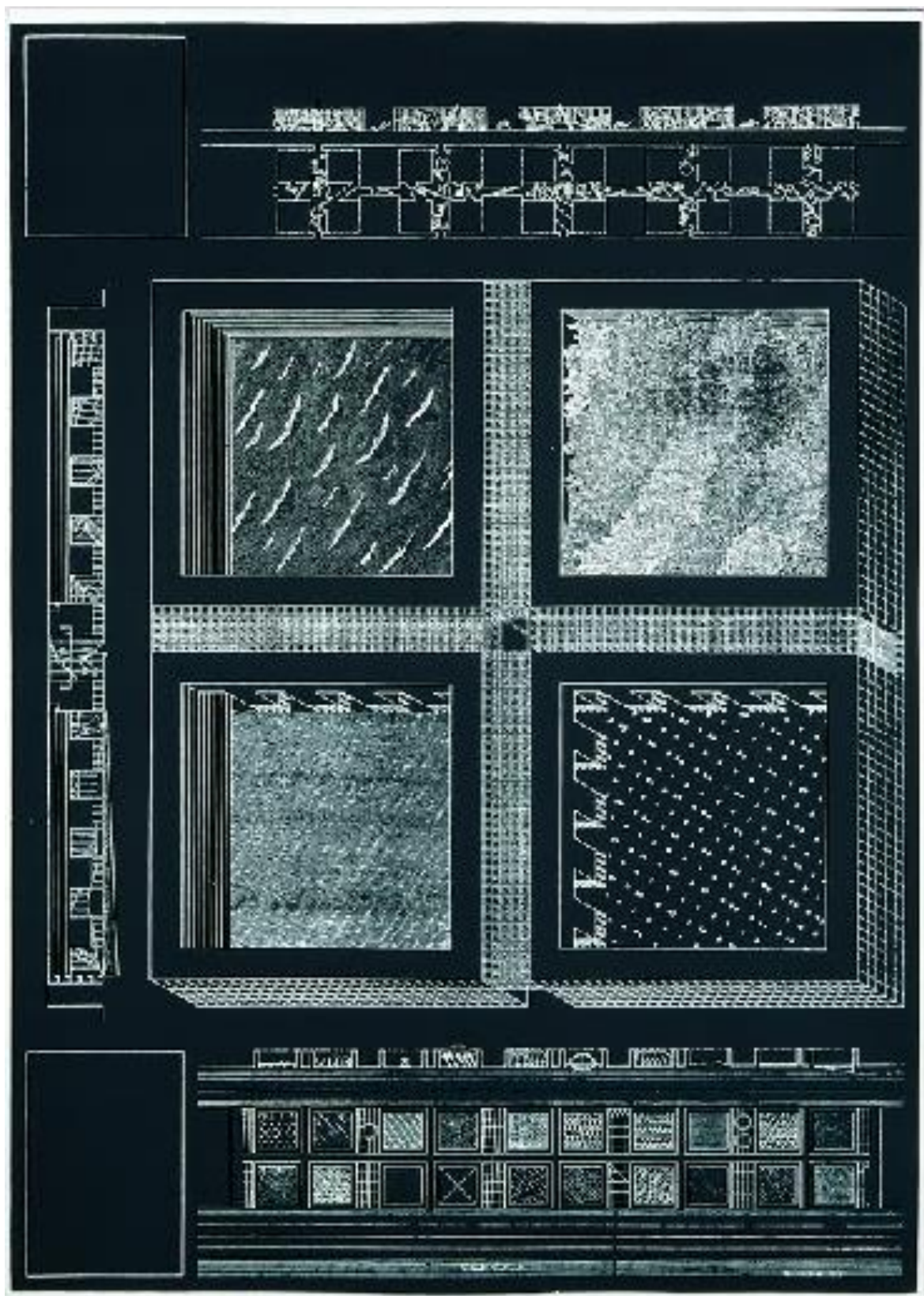
Mikhaïl Filippov i Nadia Bronzova, aquesta vegada van utilitzar un llenguatge més prosaic:

«In addition to a great number of external influences against which man guards himself by his house, there is one more powerful destroying force acting both outside and inside –it is Time. Each new generation that goes into a forefathers' house recklessly annihilates a world of belongings gained by them –furniture being removed, newspapers, letters and clothes thrown away, houses reconstructed. At the city dumps are being burnt books, chairs and pictures –all these things that will become treasures in some twenty years. Personalities of the deceased forefathers, reflected in their material environment, grow dim and disappear from memory. Man forgets that he is part of a huge, branchy and beautiful tree. Only disasters such as the Vesuvius eruption over Pompeii are able to completely preserve a material environment of the past for Mankind.

The authors would like to suggest the house unit based on the idea of protection from the destruction of time. The idea is being illuminated by the following example of a historical utopia:

A family built a house at the end of the 17th century and lived in it up to the 18th century. Their children and grandchildren in memory of their forefathers –grandmother and grandfather- left the house untouched with all those things they used during their life fixed in their old places. Instead they built a ring of houses in the style of their own time around it. Each coming generation of this wise family acted the same way. There appeared a ring in Baroque, Classical, Victorian and Art Nouveau styles. In the last one our contemporaries live. Their street neighbours are only their far and close relatives. All the houses look towards the park in which the museum-houses of their forefathers stand. In such a small city a social rigidity is replaced by a warmth of kinship. All the neighbours here are members of one family.

As far as we know from history, no of clans arranged their kinship nest in such a way. But this fairy-tale could be an interesting suggestion for the future. »

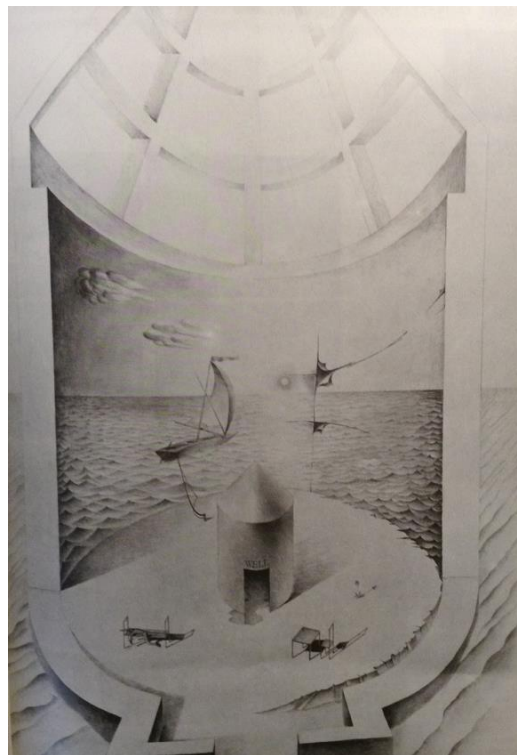


Totan Kuzembaev, Andrei Ivanov, Vyacheslav Aristov i Moses Sayela. *Bulwark of Resistance*. Primer premi de Shinkenchiku Residential Design Competition 1985. Revista *The Japan Architect*.



Mikhaïl Belov. *Bulwark of Resistance*. Tercer premi de Shinkenchiku Residential Design Competition 1985.

Revista *The Japan Architect*. Part I.



Mikhaïl Belov. *Bulwark of Resistance*. Tercer premi de Shinkenchiku Residential Design Competition 1985.

Revista *The Japan Architect*. Part II.



Mikhaïl Filippov i Nadia Bronzova. *Bulwark of Resistance*. Menció d'honor de Shinkenchiku Residential Design Competition 1985. Revista *The Japan Architect*.

Central Glass International Architectural Design Competition 1985

Jutge: Kisaburo Ito, Takekuni Ikeda, Yoshiro Ikehara, Shoji Hayashi, Kisho Kurokawa, Kazuhiro Ishi'i, Yoshiaki Suenaga

Tema: A Space with an Atrium¹⁵⁸

Indicacions sobre els projectes: Esmenten la seva tradició provinent de l'arquitectura romana en que es connectava tant la casa amb el carrer com la circulació dins els espais dins la casa. I en la cultura cristiana com a lloc especial del santuari. En l'actualitat també serveix per donar utilitat a espais dins moltes altres tipologies. El projecte ha de tractar del tema atri i les relacions que donen els espais perifèrics valorant especialment que es situen en contextos moderns.

Resultats de la Unió Soviètica:¹⁵⁹ primer lloc (1.000.000 iens) per a Nadia Bronzova i Michael Filippov. Un dels tres segons llocs (300.000 iens) per el projecte de D. Petrov, V. Voronova i A. Ignatiev. Dues de les deu mencions (50.000 iens) per J. Witaljevitsch, M. Wassiljewitsch i P. Semjenowitsch; l'altre per Mikhaïl Belov.

Comentaris dels Jutges:¹⁶⁰ van haver 469 entrades 203 de Japó i 123 de l'URSS el segueix 43 de xina. Ikehara diu: Del projecte guanyador se'n destaca la qualitat narrativa i el poder expressiu. Reviuen formes del passat, un atri poètic que líricament suggereix la resta d'espai que hi ha a la resta del parc. El de Petrov es plaent i refrescant. Kurokawa expressava la seva preferència per els espais que superen els que es públic del que és privat que són comunals, per això haguera preferit que guanyés Hirsimaki. Ishi'i en va destacar la possibilitat d'unir diferents estils per mostrat com ens arriba a separa d'ells. I Hayashi va escriure:

«I am not certain that this is a good thing since it may start a vicious circle in which next time we have to tell the contestants to attempt to develop their skill by dealing with reality. »

El que fa entreveure que havien crítiques als treballs tant conceptuals que havien estat guanyant fins llavors, i veus com la de Hayashi desitjaven tornar a rebre treballs més propers a projectes.

¹⁵⁸ Bases del concurs a: «Central Glass International Architectural Design Competition 1985», *The Japan Architect*, February, 1985, n. 334, p. 8-9.

¹⁵⁹ «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1985», *The Japan Architect*, January, 1986, n. 345, p. 59-64.

¹⁶⁰ Judge's comments «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1985», *ibid.*, p.64.

Filippov i Bronzova, com havia succeït en un dels treballs de Brodsky i Utkin, inicien el text amb una cita de l'Eclesiastès:¹⁶¹

«The son David, king in Jerusalem... the wind returned again according to his circuits. The thing that hath been, it is that which shall be, and that which is done is that which shall be done: and there is no new thing under the sun...»

I a continuació:

«Atriums for all epochs are decorated with colonnades. The column with the beam –the permanent feature of architecture. The decorative theme of our atrium is a wonderful evolution of this feature. Antic, media evil, renaissance and modern forms smoothly slow into one another; from time to time the classical order disappears and arises from the ashes like the Phoenix, in order to vanish again. Twentieth-century functionalism goes back to archaic, primitive forms as “the wind returned again according to his circuits.”

A masked ball with participants wearing old style dresses is taking place in a park, decorated with ruins. The Stone atrium with a colonnade in the green sea is the visitors' favourite place of interest. There they feel like the old-timers of all times. »

El treball de Petrov, Voronova i Ignatiev titulat *One day atrium* introdueixen aquesta explicació:¹⁶²

«Every town has its own carnival, a day in the year when citizens sing, dance, and enjoy themselves. The carnival takes place right on the streets; it has no specific space.

Let's turn the streets into an ENFILADE OF ATRIUMS formed by vertical and horizontal pieces of coloured canvas.

This would be a real carnival space changeable and joyful! »

De les dues mencions d'honor, el de Witaljevitch i altres no forma part, en principi de la Paper Architecture; en canvi en el de Belov titulat *Atriumarium* es pot llegir:

«As the place of one can be both very tall and very small»

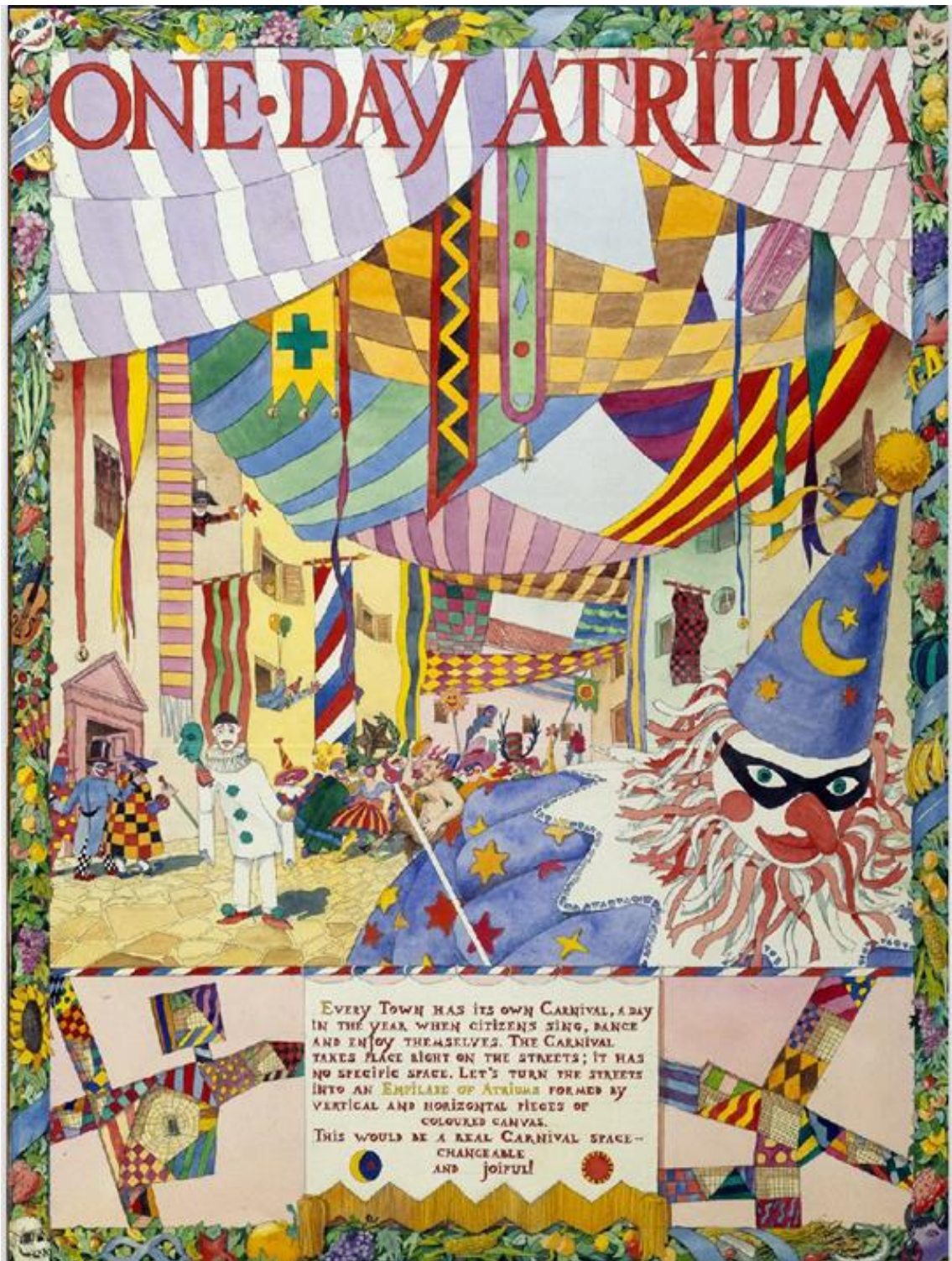
Recurrent una vegada més a les històries relatades en els seus dibuixos en que es van fent canvis d'escala constantment.

¹⁶¹ «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1985», *ibid.*, p.60.

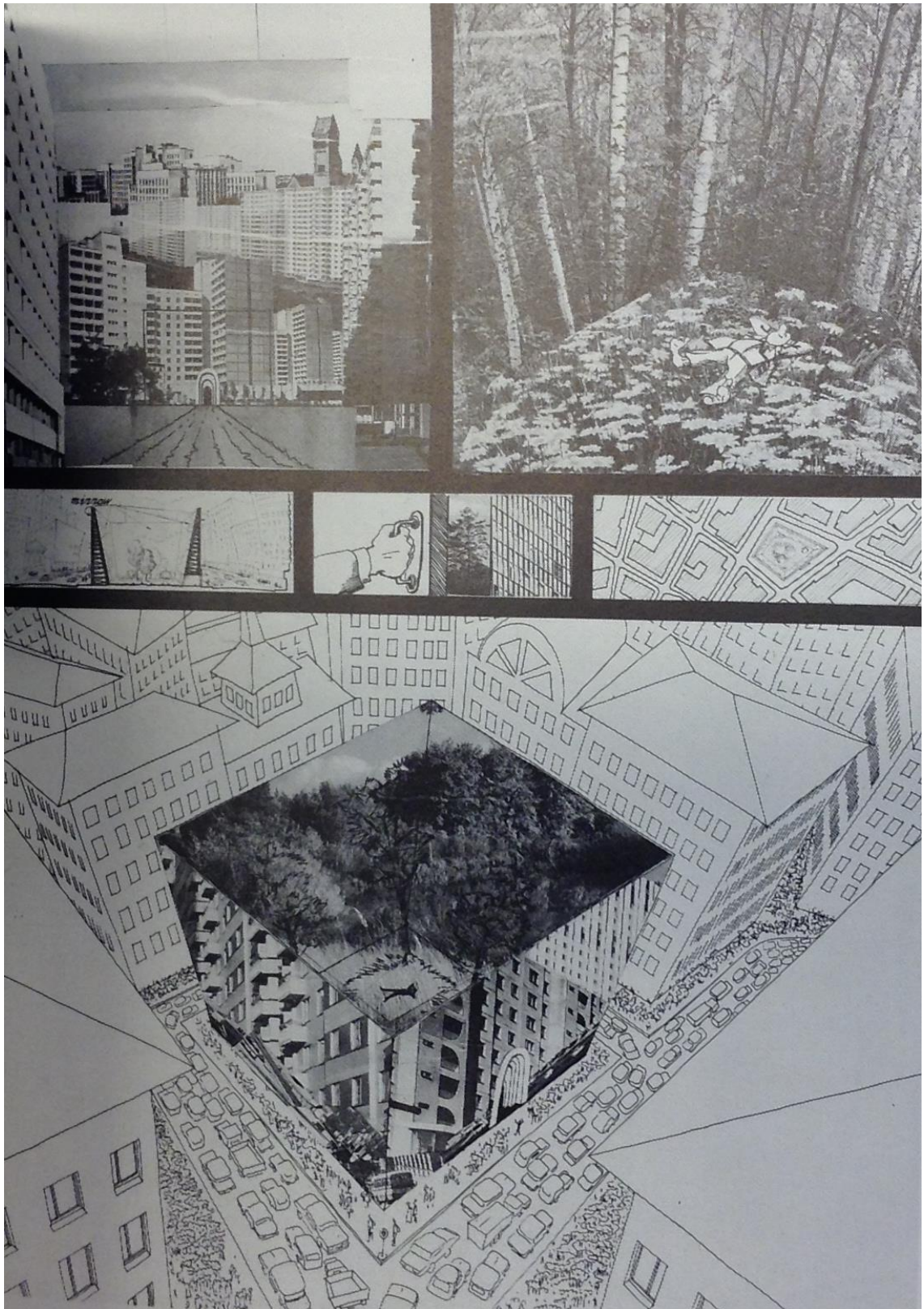
¹⁶² «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1985», *ibid.*, p.61.



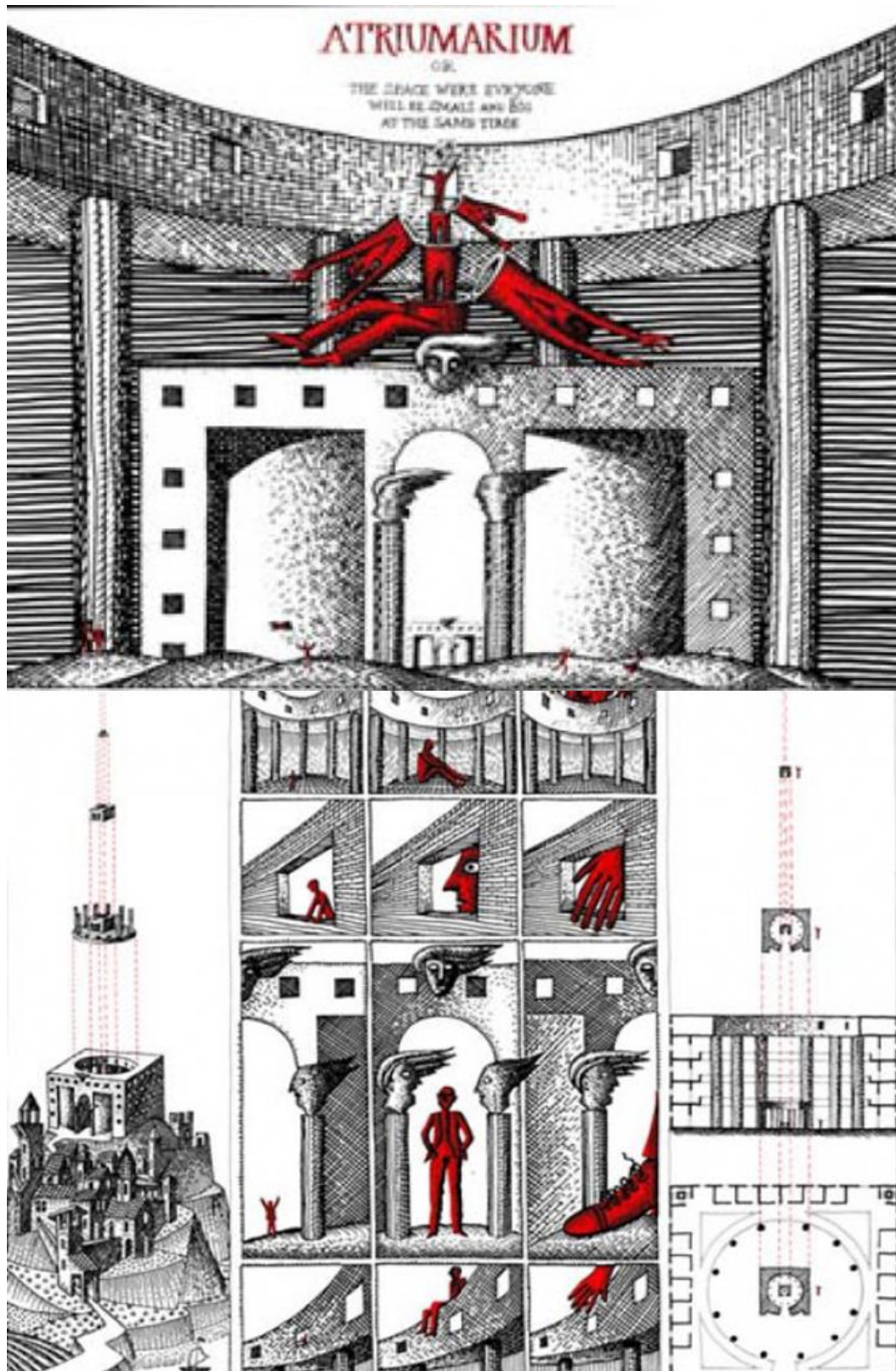
Nadia Bronzova i Michael Filippov. *Space with an Atrium*. Primer premi de Central Glass International Architectural Design Competition 1985. Revista *The Japan Architect*.



D. Petrov, V. Voronova i A. Ignatiev. *Space with an Atrium*. Segon premi de Central Glass International Architectural Design Competition 1985. Revista *The Japan Architect*.



J. Witaljevitsch, M. Wassiljewitsch i P. Semjenowitsch. *Space with an Atrium*. Menció d'honor de Central Glass International Architectural Design Competition 1985. Revista *The Japan Architect*.



Mikhaïl Belov. *Space with an Atrium*. Menció d'honor de Central Glass International Architectural Design Competition 1985. Revista *The Japan Architect*.

1986 300x300x300 / A monument in glass for the year 2001

Shinkenchiku Residential Design Competition 1986

Jutge: Helmut Jahn

Tema¹⁶³: 300x300x300

Indicacions sobre els projectes: es demanava un cub imaginari en un dens context urbà envoltat de carrers. Ho justifica dient que vivim en una cultura metropolitana no pensada per la vida urbana. Davant això, el Moviment Modern creia poder millorar les condicions de vida, mentre que quan aquests somnis es van dissoldre la postmodernitat va refugiar-se en els aspectes històrics, formals i la decoració. Això ha produït un estancament que només es superarà amb noves invencions.

Resultats de la Unió Soviètica: Un dels tres primers premis (200.000 iens) per al treball de Dmitri Bush, Dmitri Podiapski i Alexander Khomiakov. I un dels tres segons premis (100.000 iens) per a Katrin Belova. Es van presentar un total de 207 projectes on només 79 eren de Japó i la resta de 24 països diferents on en primer lloc hi havia 42 projectes provinents de la Unió Soviètica.

Comentaris del jutge:¹⁶⁴ Els guanyadors del primer premi els ha interessat per la seva aproximació tipològica, i en concret la soviètica per «fermesa, comoditat, delit». De Katrin Belova en destaca la seva poètica i minimalisme multiplicat per miralls.

Dmitri Bush, Dmitri Podiapski i Alexander Khomiakov posen les següents paraules en el seu dibuix: ¹⁶⁵

«Each apartment gives in the closed mirrored room inside the block. The pure infinity crystalizes amidst the chaos. »

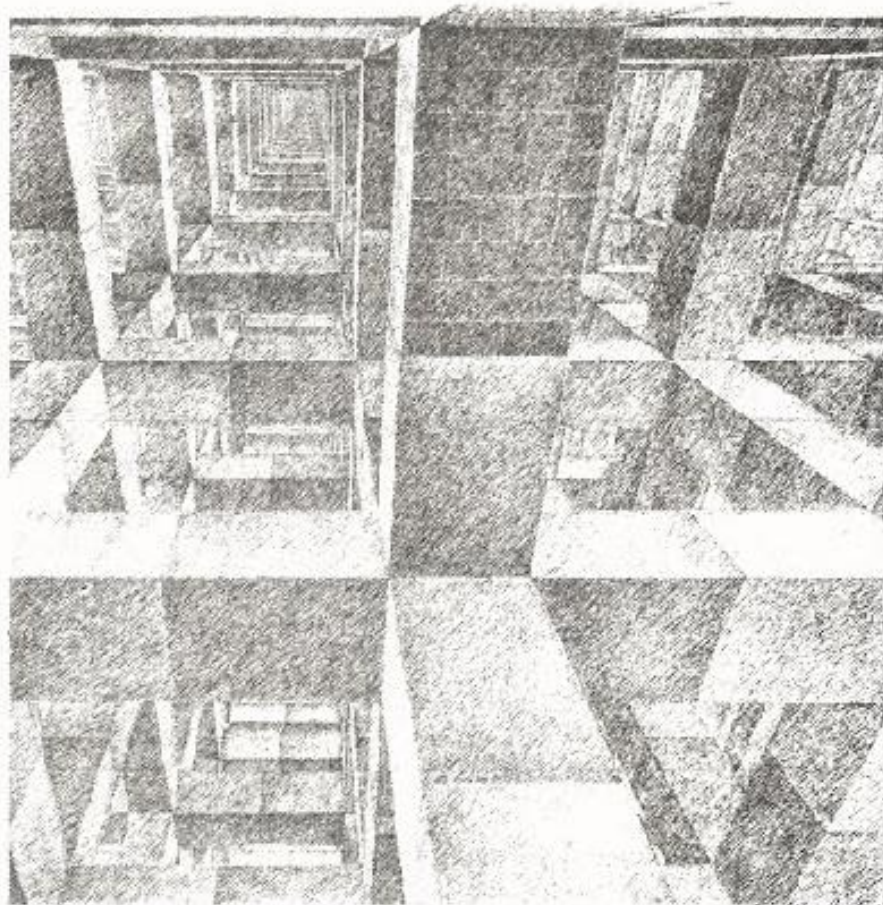
Mentre que Katrin Belova diu:

«Citizens of this residential unit are separated from the tumult of city life whit a dead wall. Every family can enjoy from their on window an idyllic landscape view visioning whit its trees, gazebos in the depth of and endless horizon...»

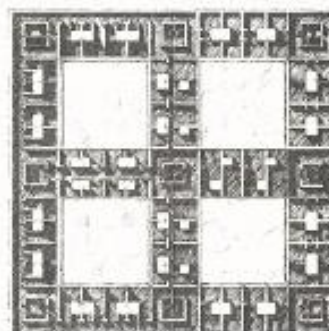
¹⁶³ Bases del concurs a: «Shinkenchiku Design Competition 1986», *The Japan Architect*, February, 1986, n. 346, p. 3.

¹⁶⁴ Jahn, Helmut, «Judge's comment», *The Japan Architect*, February, 1987, n. 358, p. 32-33.

¹⁶⁵ «Winners in the Shinkenchiku Design Competition 1986», *ibid.*, p. 40-41.

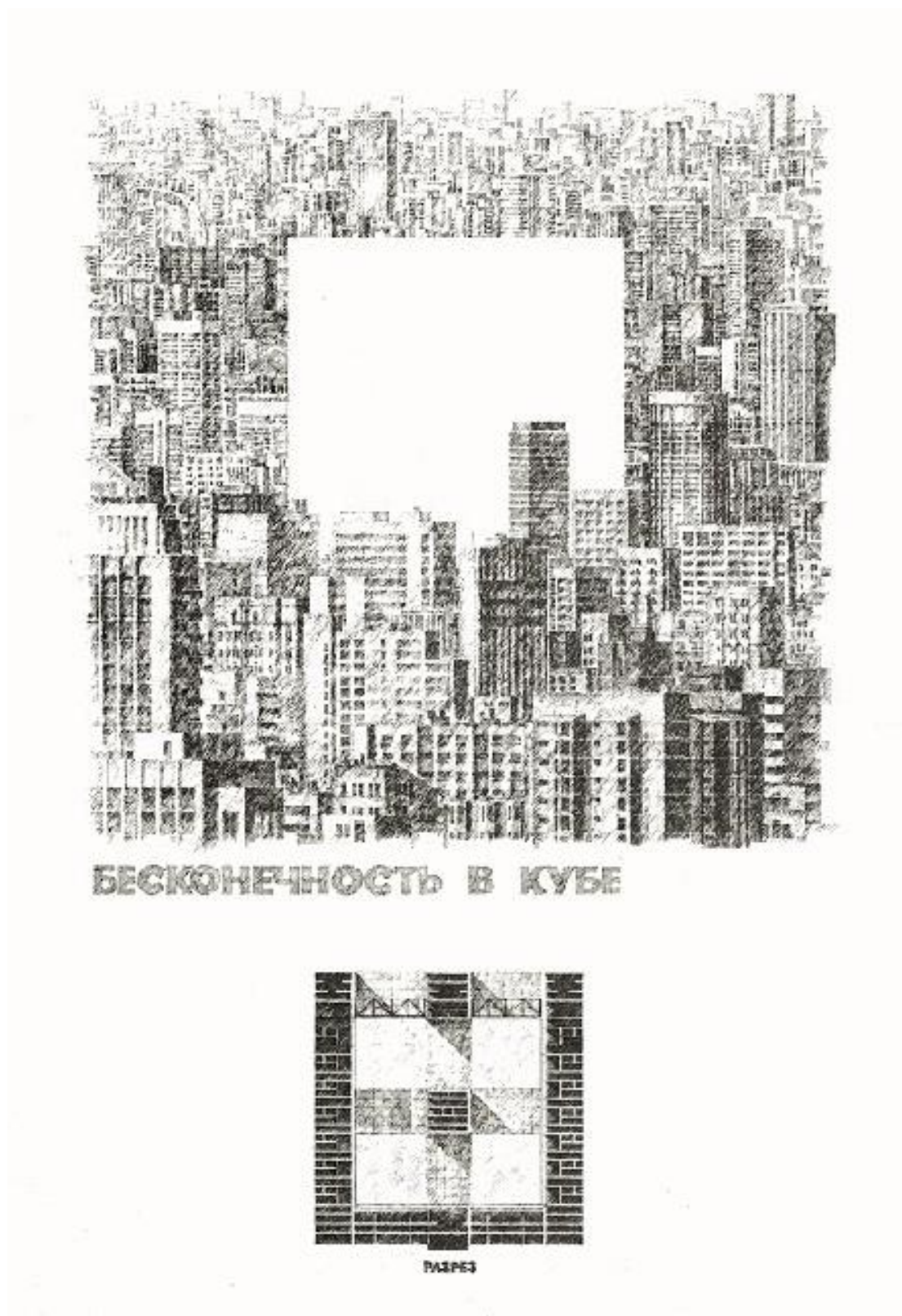


КАЖДАЯ КВАРТИРА ВЫХОДИТ В ЗЕРКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ВНУТРЕННЕГО КВРА
СРЕДИ ГОРОДСКОГО ХОДА КРИСТАЛЛИЗУЕТСЯ ЧИСТАЯ БЕСКОНЕЧНОСТЬ

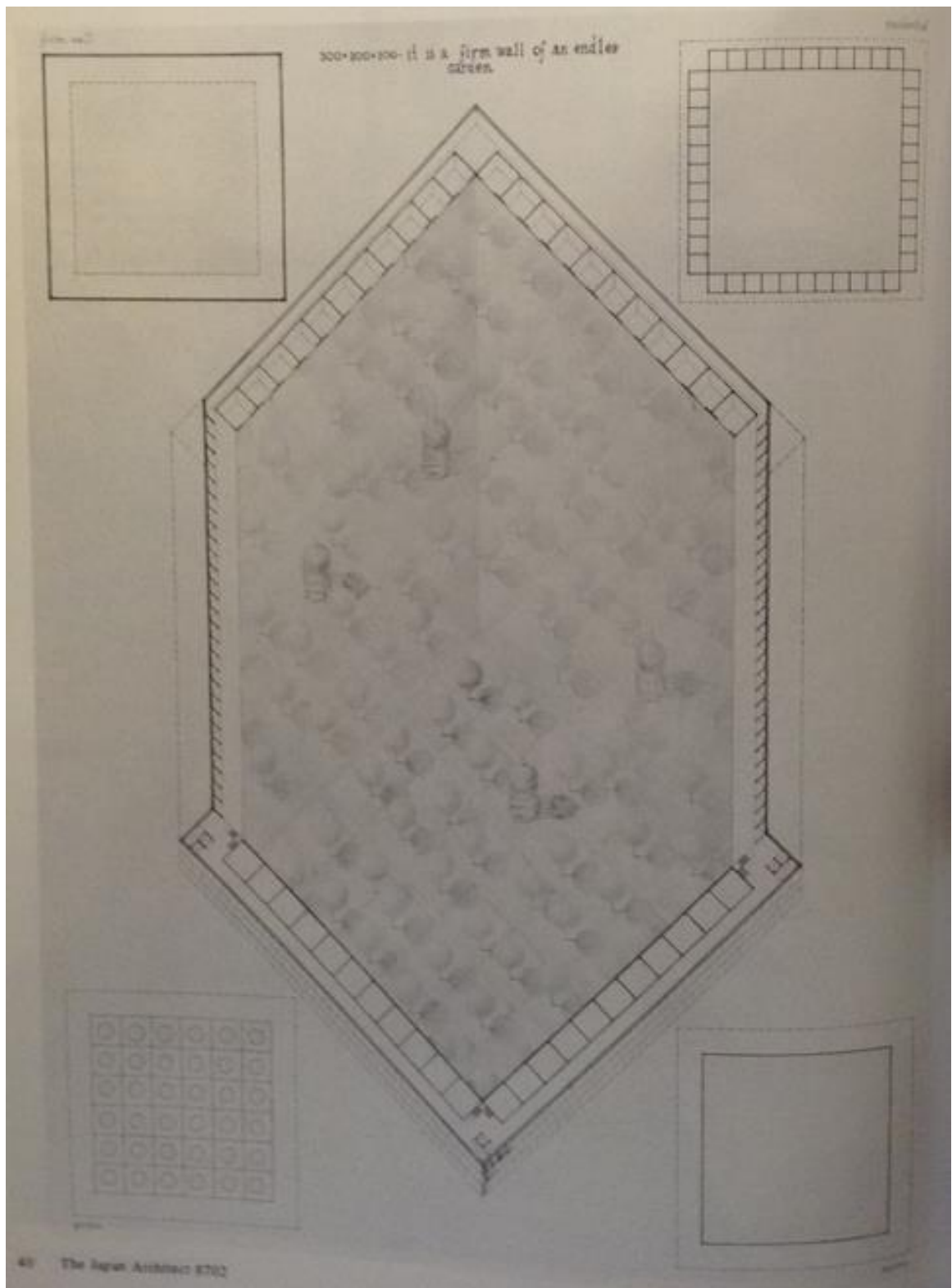


ПЛАН

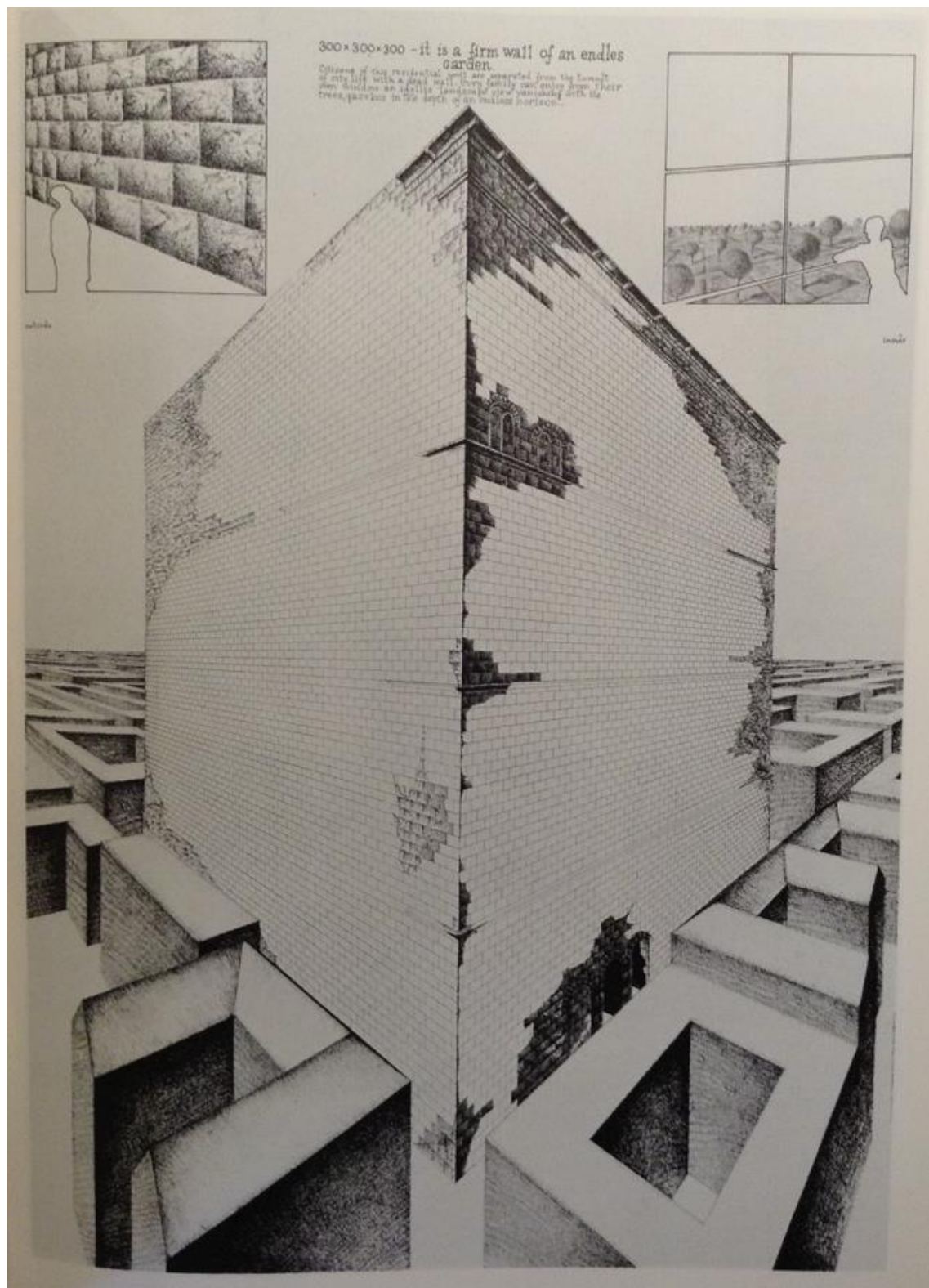
Dmitri Bush, Dmitri Podiapolski i Alexander Khomiakov. 300x300x300. Primer premi de Shinkenchiku
Residential Design Competition 1986. Revista *The Japan Architect*. Part I.



Dmitri Bush, Dmitri Podiapolski i Alexander Khomiakov. 300x300x300. Primer premi de Shinkenchiku Residential Design Competition 1986. Revista *The Japan Architect*. Part II.



Katrin Belova. 300x300x300. Segon premi de Shinkenchiku Residential Design Competition 1986. Revista *The Japan Architect*. Part I.



Katrin Belova. *300x300x300*. Segon premi de Shinkenchiku Residential Design Competition 1986. Revista *The Japan Architect*. Part II.

Central Glass International Architectural Design Competition 1986

Jutges: Kishaburo Ito, Takekuni Ikeda, Yoshiro Ikehara, Shoji Hayashi, Kisho Kurokawa, Kazuhiro Ishi'i i Yoshiaki Suenaga

Tema¹⁶⁶: A monument in glass for the year 2001

Indicacions sobre els projectes: hi ha moltes maneres d'interpretar el que s'esdevindrà en el proper segle. Té un significat simbòlic de període històric. Es volia que es donés una imatge d'aquest any 2001. Havia de simbolitzar l'esperit d'aquest canvi amb els desenvolupaments tecnològics que s'esperaven es tinguessin en la utilització del vidre. S'esperava que es tingués en compte les possibilitats d'aquest material físicament i com a mitjà d'expressió. Es demanaven entrades originals i imaginatives.

Resultats per a la Unió Soviètica:¹⁶⁷ un dels tres segons llocs (300.000 iens) per Alexander Brodsky i Ilya Utkin. Un segon lloc per a un espanyol Antonio Rosello Til. De les deu mencions (50.000 iens) hi ha 4 de soviètics: la de Nadia Bronzova i Michael Filippov; Sergei Txuklov i Vera Txuklova; Dima Zaitsev i Leonid Batalov; Michael Belov.

Comentaris dels jutges: Ikeda destacava sobre tots els altres la menció a Belov per la placidesa que li donava l'equilibri que representava la base de vidre sobre l'agitació del mar com a símbol de la necessitat de tranquil·litat davant el devanir turbulent de la història. Ikehara ressaltava la idea simple, però que capta la naturalesa del vidre, del treball de Brodsky i Utkin, a la vegada que Kurokawa en destacava la qualitat gràfica.

Brodsky i Utkin es referien així al seu treball:¹⁶⁸

«The stream of Time in rapid current
Sweeps off –away- all people's deeds
And sinks in abyss of forgetting.
The nations, kingdoms and kings
And even if some few remains
Through sounds of the lyre and horn

¹⁶⁶ Bases del concurs a: «Central Glass International Architectural Design Competition 1986», *The Japan Architect*, February, 1986, n. 346, p. 6-7.

¹⁶⁷ Resultats del concurs a: «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1986», *The Japan Architect*, January, 1987, n. 357, p. 65-68.

¹⁶⁸ BRODSKY; UTKIN (2015), Imatge 19.

That will be swallowed by eternity
And won't avoid the common fate»
G.R. Derzhavin¹⁶⁹, June 6, 1816

«-What do you Love the most in the world?
-Rivers and streets: the long things of life. »
Joseph Brodsky¹⁷⁰

«What is the year 2001? The same grain of sand in the River of Time as any other year, day or wink. Its conditional ordinal number that seems to emphasize it in this common current really means nothing. It signifies neither the beginning nor the end of anything; the boundary between the Past and the Future slips forward continually. This boundary is ourselves. We live moving constantly in front of the glass stream which pursues us, transforming each passing minute into the museum exhibit. All that we have survived, all that we have created lie behind us like sunken ships, like dead towns under the thickness of congealed transparent lava. We are running ahead, the River slips silently behind our backs, and years lie down like old photographs on a writing table, pressed by the Glass of Time...So our monument is just a very long plate of glass, laying on 2001 columns. »

Mikhaïl Belov, amb els seves afirmacions curtes i contundents a que ens té acostumats, diu del seu dibuix:¹⁷¹

«...lying on the seashore reef, amidst the foaming surf, the slab of the pure glass will always be on ideal calm lake in the eternally waving sea. »

Mentre Zaitsev i Batalov expliquen:¹⁷²

«The year 2001 –another Peak to be conquered by the mankind. The glass monument for the year 2001 is the memorial of Human will to reach the Peak. A row of men engraved on the glass re reaching the sly and returning back downwards.

¹⁶⁹ Gavril Romanovich Derzhavin (1743 – 1816) poeta rus.

¹⁷⁰ Joseph Brodsky (1940 - 1996) poeta soviètic nacionalitzat estatunidenc. Premi Nobel de Literatura el 1987.

¹⁷¹ «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1986», *The Japan Architect*, January, 1987, n. 357, p. 67.

¹⁷² «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1986», *ibíd.*, p. 67.

They aspire inside to the monument's bottom in hope to reach the Peak, which is protected by unsurpassed glass. People moving step by step, are like tramping along the thorny road to Touch faraway star.

Anyone who approaches the monument is carried in by the illusory glass staircase. Why do we aspire to it? »

Nadia Bronzova i Mikhaïl Filippov tornen a recórrer a cites bíbliques per explicar el seu treball.¹⁷³ A més, com en aquest cas serà habitual trobar varies versions del mateix tema en exposicions:

«And God said into Noah;...Make these an ark of Gopher wood; ...Come thou and all thy House into the ark;...And they went in unto Noah into the ark, two and two of all flesh, where-in is the breath of life»

Genesis 67

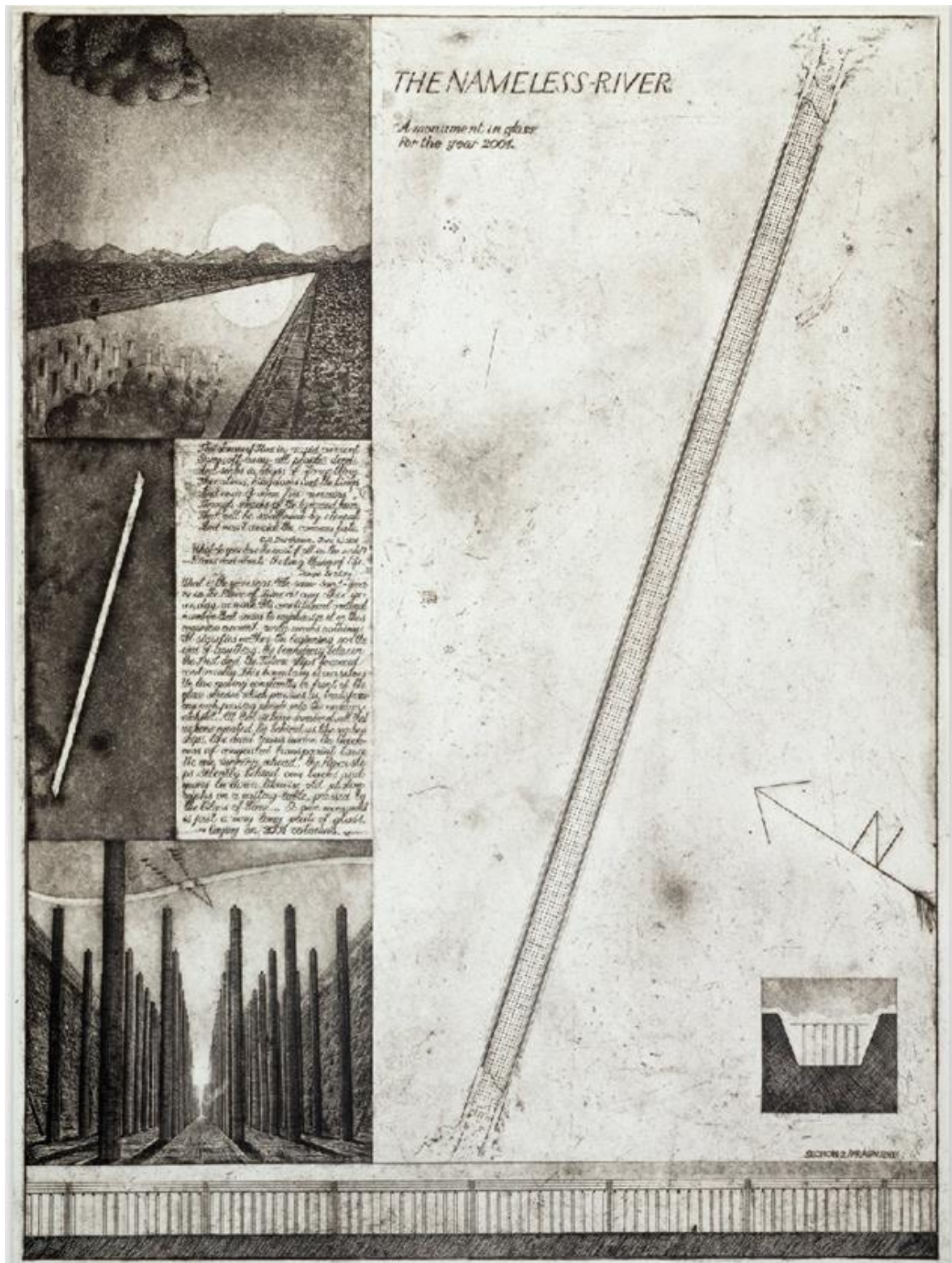
«Noah's ark, a monument to the last thousand years. Through the thick bulk of the ages, and the cultural layers, we discern the main values, each century cleated for the world. The ark resembles a chines sack of boxes, each one showing a picture of the century's dream-town. The last layer, of the year 2001 is the ark itself. It symbolizes our new dream, the dream of preserving what we have, instead of creating something new. The floating monument reminds us of the past flood and warns us against the possibility of horrible global catastrophes. The core and Foundation of man's creative activity on earth is paradise lost, the wonderful Garden of Eden, where people, animals and birds live in prime ordeals harmony and abundance. To regain this paradise lost they construct the grandiose and ephemeral eddies of their ideals. (...For as in the days that were before the flood they were eating and drinking, marrying and giving in marriage, until the day that we entered into the ark. And know not until the food came and took them all away. *St. Mathew 24*) »

Sergey Txuklov i Vera Txuklova van dir:¹⁷⁴

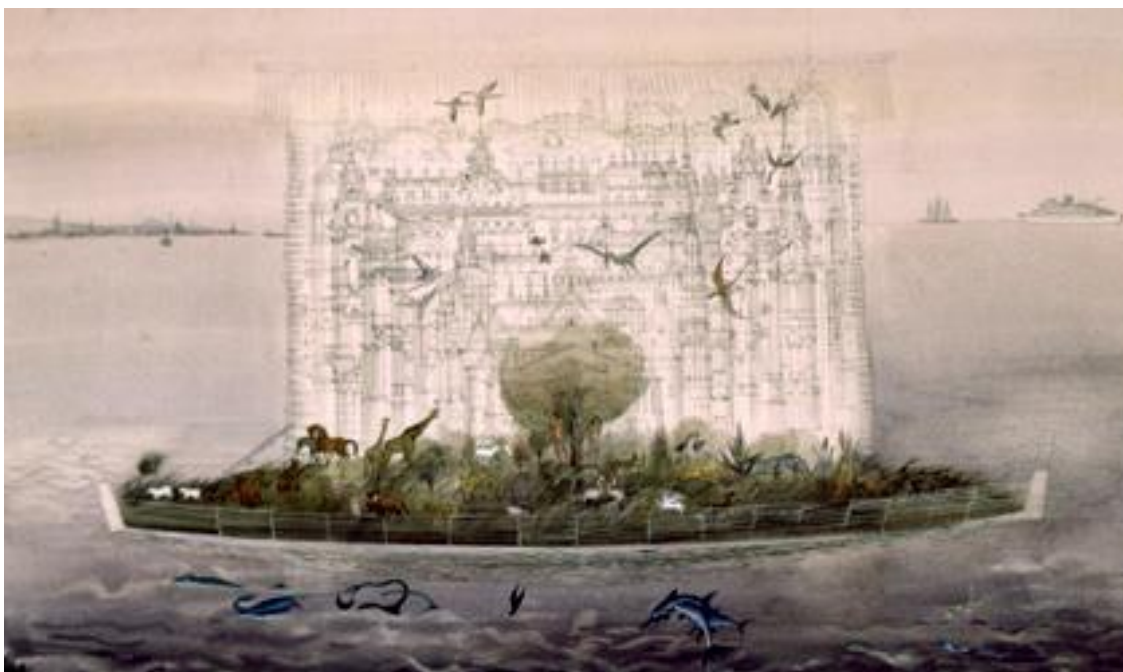
«...for 2001 is a glass square through the paving of which can be seen he open-work of the squares of the Gold, Silver, Bronze and Iron Ages. »

¹⁷³ «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1986», *ibíd.*, p. 67-68.

¹⁷⁴ «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1986», *ibíd.*, p. 68.



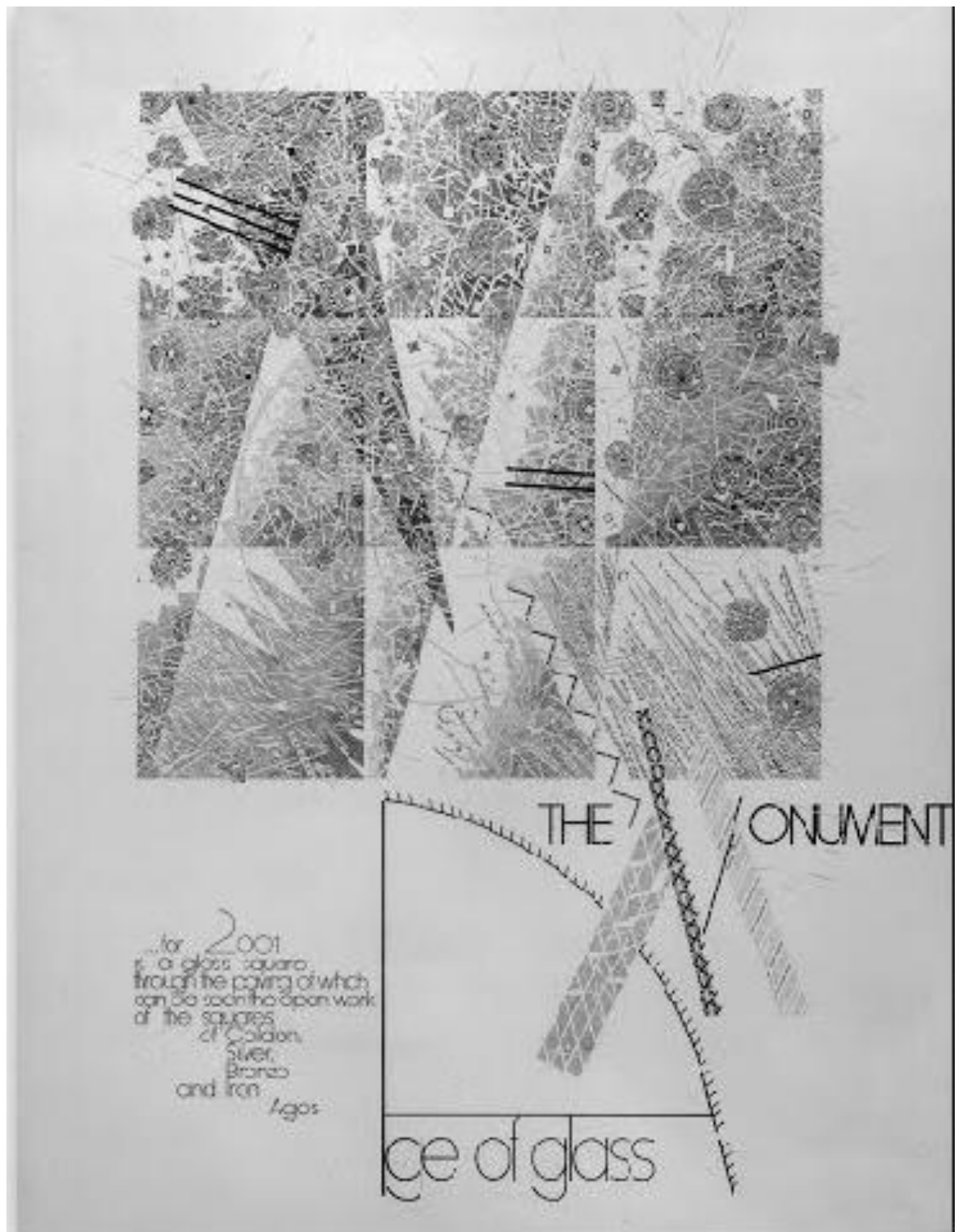
Alexander Brodsky i Ilya Utkin. *A Monument in Glass for the year 2001*. Segon premi de Central Glass International Architectural Design Competition 1986. Revista *The Japan Architect*.



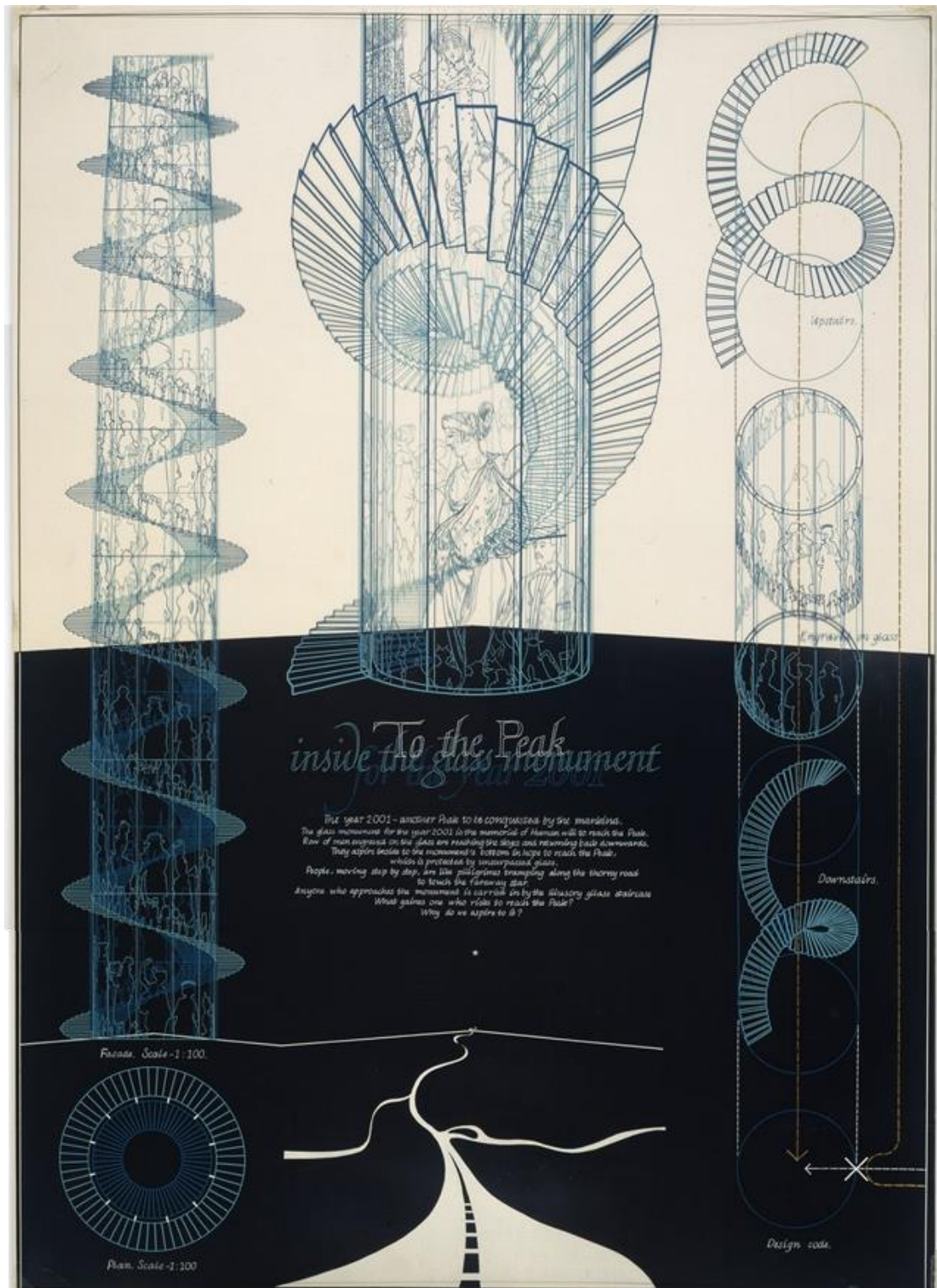
Nadia Bronzova i Michael Filippov. *A Monument in Glass for the year 2001*. Menció d'honor de Central Glass International Architectural Design Competition 1986. Revista *The Japan Architect*.



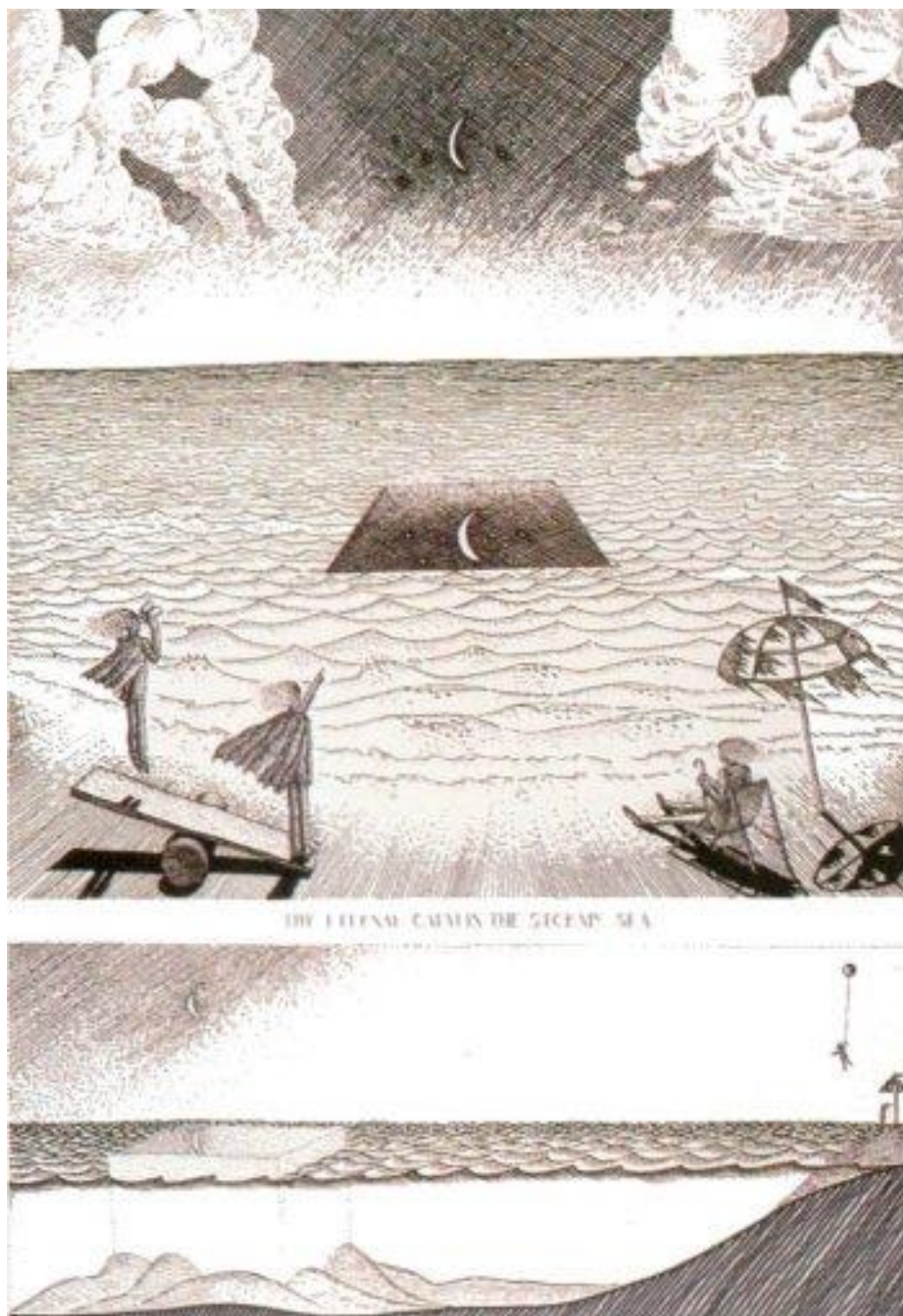
Nadia Bronzova i Michael Filippov. *A Monument in Glass for the year 2001*. Una altre versió.



Sergey Txuklov i Vera Txuklova. *A Monument in Glass for the year 2001*. Menció d'honor de Central Glass International Architectural Design Competition 1986. Revista *The Japan Architect*.



Dima Zaitsev i Leonid Batalov. *A Monument in Glass for the year 2001*. Menció d'honor de Central Glass International Architectural Design Competition 1986. Revista *The Japan Architect*.



Michael Belov. *A Monument in Glass for the year 2001*. Menció d'honor de Central Glass International Architectural Design Competition 1986. Revista *The Japan Architect*.

Shinkenchiku Residential Design Competition 1987

Jutge: Mayumi Miyawaki

Tema: The Japanese House Today¹⁷⁵

Indicacions sobre els projectes: Es demanava pensar sobre la manera de viure japonesa on, després de la Segona Guerra mundial, l'estil de vida que es va adaptar va ser el provinent d'Estats Units. Per aquest motiu es demanava que una vegada estabilitzada la societat japonesa es busqués la manera d'encaixar un model de vida modern amb la tradició nacional d'abans de la guerra. En resum, es volia que es mostrés una imatge pròpia del Japó adient a la nova revolució tecnològica, però que no renegué del seu passat de principis de segle.

Resultats per a la Unió Soviètica: ¹⁷⁶ dels tres primers llocs un per Iuri Kouzin. Dels quatre segons llocs un per Sergey Barkhin i Michael Belov. De les vuit mencions dues per soviètics: Alexander Khomiakov i Alexander Tsevmenko. 207 entrades, 154 de Japó i altres de catorze països. Els que van enviar més dibuixos va ser l'URSS amb 24 entrades, a continuació Estats Units i Gran Bretanya amb 4.

Comentaris del jutge: De Kouzin va dir que com estva sent acostumat els treballs de la Unió Soviètica tenien una gran qualitat gràfica. En aquest cas concret, va quedar meravellat per la bellesa del treball i la manera com es resolva de manera contínua la ciutat i l'habitatge japonès. Del treball de Belov i Barkhin en deia que es va pensar que era una broma quan va veure tot d'edificis occidentals dins una illa japonesa, però que va acceptar-ho al veure que ell deien que els japonesos estimen la seva illa.

Kouzin, basant-se en la ciutat de Shanghai diu de la seva proposta:¹⁷⁷

«Potential	Words
Fragment	Fraction
Yellow	Grey
One	We
Potential	Vision

¹⁷⁵ Bases del concurs a: «Shinkenchiku Design Competition 1987», *The Japan Architect*, March, 1987, n. 359, p. 2-3.

¹⁷⁶ «Shinkenchiku Residential Design Competition 1987», *The Japan Architect*, March, 1988, n. 371, p. 43-66.

¹⁷⁷ «Shinkenchiku Residential Design Competition 1987», *ibid.*, p. 44.

He has looked in a different way.

Potential Resident

He did not have special inclinations.

He lived, but he lived everywhere.

He did not notice the movement (displacement) from one room to another.

He knew everything about his life. The line could go through the whole city, but, He lived and felt all the points of his life.

He was not afraid of the long line of the automobile up to the room.

He did not notice it in the automobile.

He knew himself in the point, from there he saw the whole world with the spider-net crossing under him and over him of the lines of other people. »

Below i Barkhin amb el seu acostumat sentit de l'humor van escriure:¹⁷⁸

«Apartment for an Islander's Family (from the Geography textbook)

We propose the following dwelling place for today's Japanese family. An apartment in which every room is a separate pavilion in a Japanese garden, and all the rooms together form an ensemble designed in the ancient tradition. The apartment occupies the territory of a small, rocky island with an area of 170m² situated in the middle of a rectangular fresh water pool (11x33m) which is surrounded by a brick wall and covered with a glass roof. The site is a free area in a district of Tokyo. »

Khomiakov desenvolupa el seu projecte dient:¹⁷⁹

«The Life in the Pure Forms.

This is a House for a couple.

Two walls enclose a space filled with pure geometrical figures. Secondary rooms, Communications and technical equipment are situated in the walls.

The geometrical figures comprise:

the cube-the bedroom

the cone-the kitchen

the sphere-the aquarium.

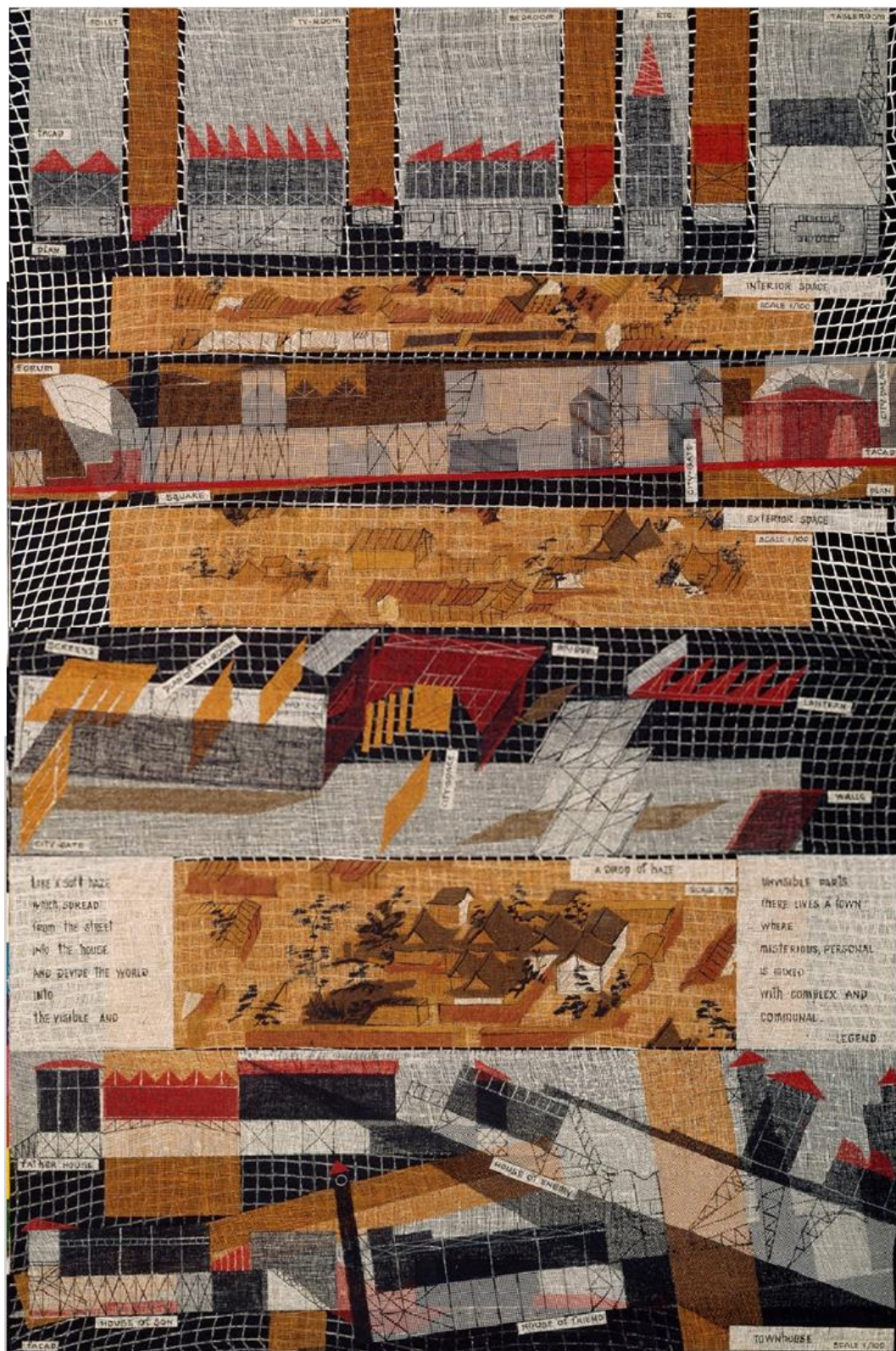
The lighting of the central space is regulated by the turning screens. »

En quan a Alexander Tsevmenko, tal com va passar quan va guanyar una menció d'honor al concurs de *A Dwelling with Historicism and Localism* l'any 1983, se l'inclou com a mostra de altres representants

¹⁷⁸ «Shinkenichiku Residential Design Competition 1987», *ibid.*, p. 50.

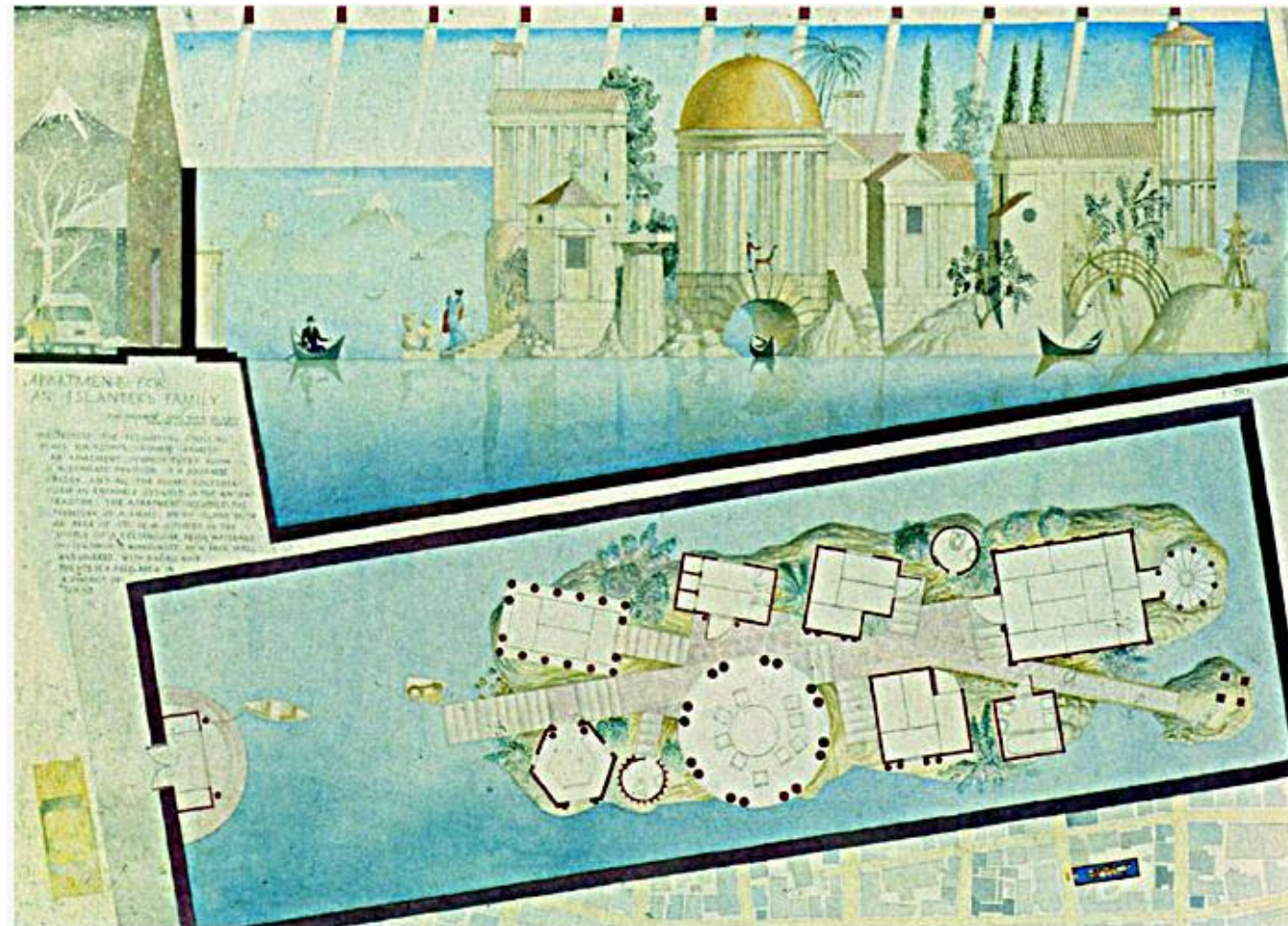
¹⁷⁹ «Shinkenichiku Residential Design Competition 1987», *ibid.*, p. 62.

soviètics que participen en aquests mateixos concursos, però no tenen coincidències amb el llenguatge que utilitzen, ni participaran a les exposicions que seria en certa manera el que l'identificaria com a Paper Architect.

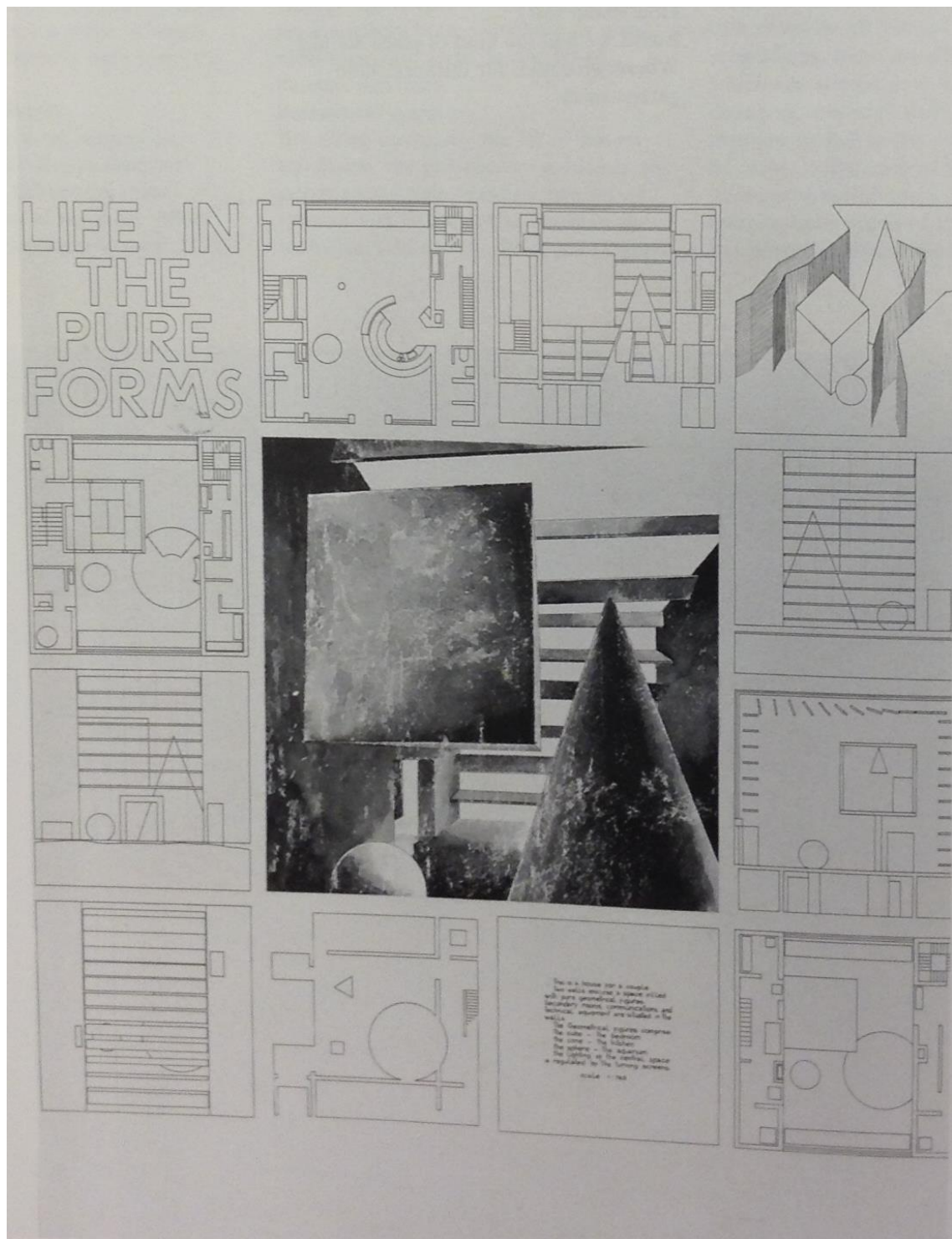


Iuri Kouzin. *The Japanese House today*. Primer premi de Shinkenchiku Residential Design Competition 1987.

Revista *The Japan Architect*.



Sergey Barkhin i Michael Belov. *The Japanese House today*. Segon premi de Shinkenchiku Residential Design Competition 1987. Revista *The Japan Architect*.



Alexander Khomiakov. *The Japanese House today*. Menció d'honor de Shinkenchiku Residential Design Competition 1987. Revista *The Japan Architect*.

Central Glass International Architectural Design Competition 1987

Jutges: Kisaburo Ito, Takekuni Ikeda, Yoshiro Ikehara, Shoji Hayashi, Kisho Kurokawa, Kazuhiro Ishii, Yoshihiro Kodama.

Tema¹⁸⁰: The Intelligent Market.

Indicacions sobre els projectes: No se sabia quines conseqüències tindria la incorporació dels programes informàtics referents a la societat de la informació. La sofisticació de la societat de la informació no tenia perquè significar una supervisió i control, sinó un enriquiment i que la informació sigui lliure com l'aigua i l'aire. Produir i transmetre aquesta informació costa diners. Hi haurà doncs un mercat intel·ligent on es faran les transaccions de la informació com en el passat es feien als basars o les àgores.

Resultats per a la Unió Soviètica¹⁸¹: de les dotze mencions especials (100.000 iens) hi ha 4 de soviètics: Aleksei Krupin, Aleksei Miroshin, Olga Tregubova; Brodsky i Utkin; Bronzova i Filippov; Vladimir Turin.

Comentaris dels jutges: No destaquen res en referència als treballs soviètics presentats, però Hayashi sense dir que es tracta d'ells, sí que es lamenta que molts guanyadors de diverses convocatòries mai han anat a recollir els premis personalment. També reconeix que podia deure's a la situació dels seus països.

Aleksei Krupin, Aleksei Miroshin i Olga Tregubova quan van exposar aquest treball deien en el catàleg:¹⁸²

«The market always was a space where Exchange took place. Exchange to goods; goods to money, etc. The intelligent market must decide functions of sale, purchase and exchange of minds. Interior space for acceptance, storage and processing of the ideas, exterior for the exposition. »

Brodsky i Utkin titulen el seu treball *Forum de Mile Veritatis* i el relaten així:¹⁸³

«Forum of Thousand Truths the Intelligent Market Impossible to embrace the immensity, we spend years and years wandering in a maze of feverish searching of knowledge and finally understand that we have learned nothing. Nothing that we really needed. The information that can be bought for Money is not worth paying. We can't embrace it at one glimpse. We can't be sated with it. It always contains an admixture of lies because it comes from people, even being perceived by means of computers. But no

¹⁸⁰ Bases del concurs a: «Central Glass International Architectural Design Competition 1987», *The Japan Architect*, February, 1987, n. 358, p. 8-9.

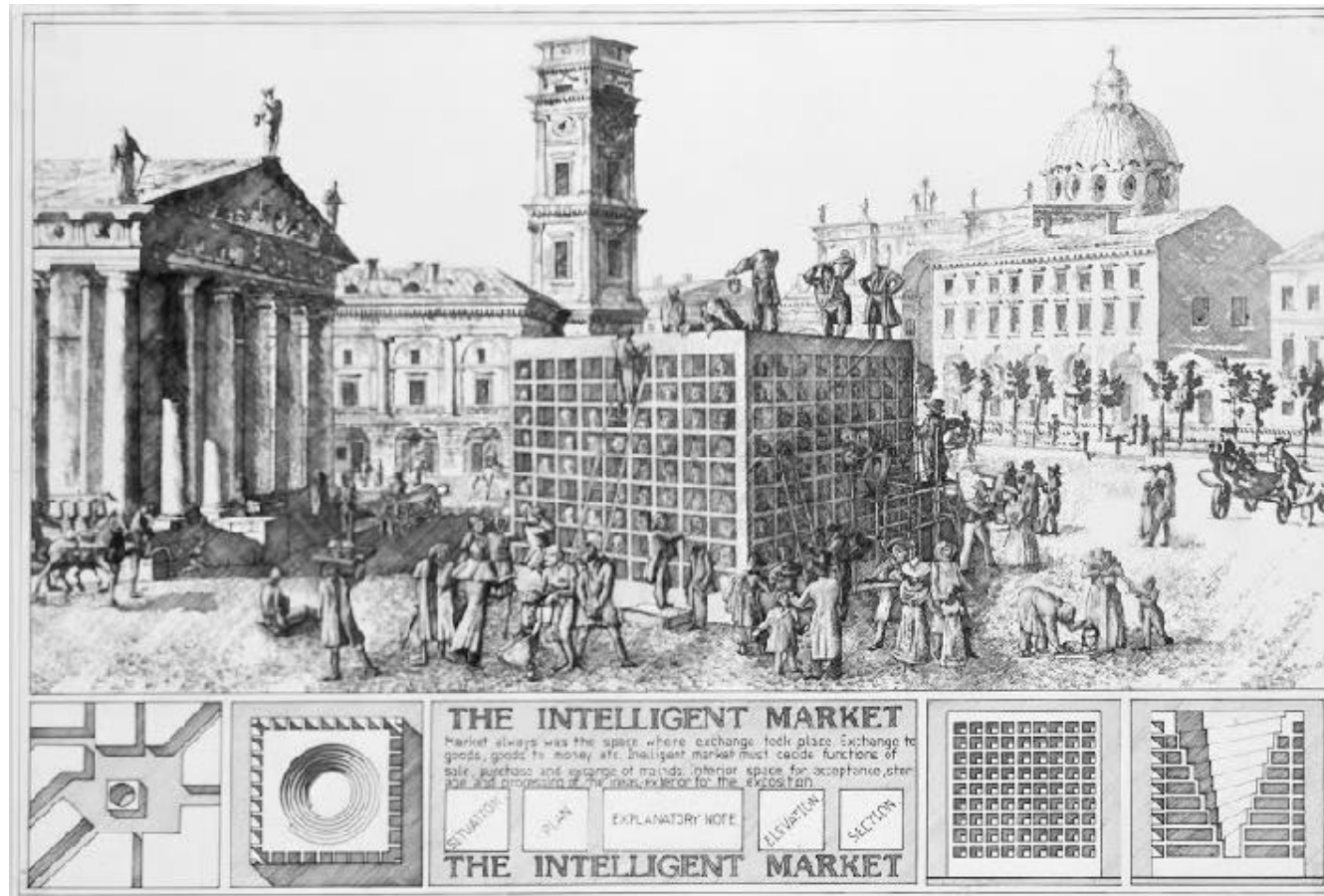
¹⁸¹ «Winners in the Central Glass International Architectural Design Competition 1987», *The Japan Architect*, January, 1988, n. 369, p. 61-66.

¹⁸² KLOTZ; RAPPAPORT (1990), p. 66.

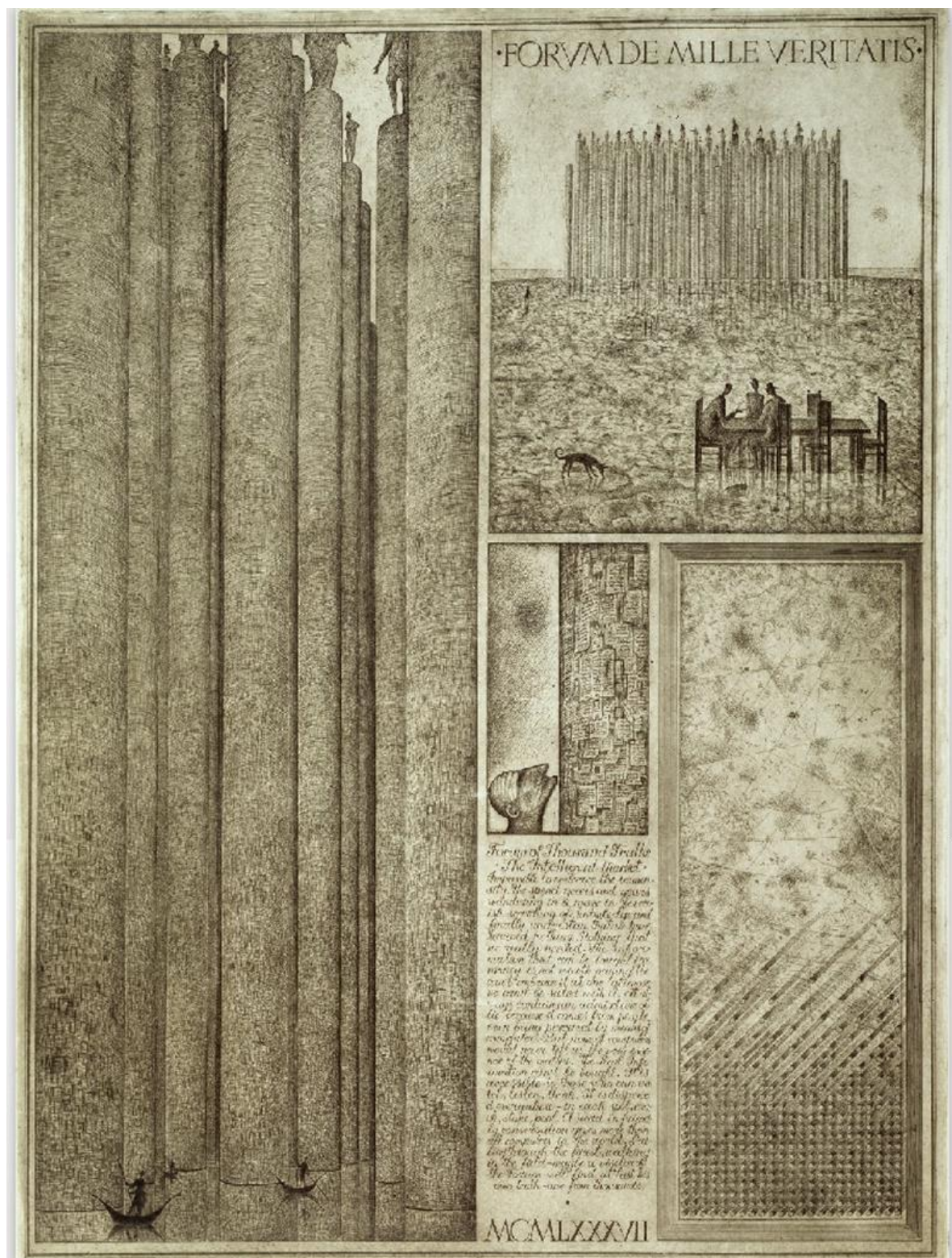
¹⁸³ BRODSKY; UTKIN (2015), Imatge 13.

computers would ever tell us the very essence of the matter. The Real Information can't be bought. It is accessible to those who can watch, listen, and think. It is dispersed everywhere –in each spot, crack, Stone, pool. A word in friendly conversation gives more information than all computers in the world. Sailing through the forest, walking in the field –maybe a visitor of the Forum will find at last his own truth- one of thousands. »

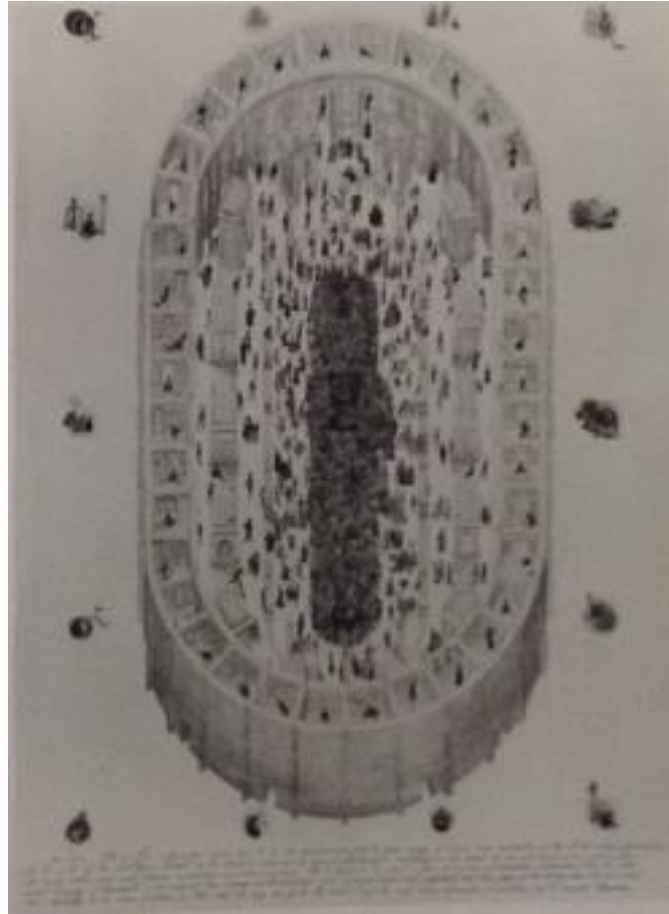
Malauradament el text que acompanya el dibuix de Filippov i Bronzova no és llegible en la revista, ni he trobat constància en cap catàleg d'aquest treball. Només ens queda la interpretació per les pròpies imatges. En canvi en el cas de Turin sí que es s'ha inclòs el dibuix en un catàleg, però no s'ha acompanyat del text explicatiu.



Aleksei Krupin, Aleksei Miroshin i Olga Tregubova. *Intelligent Market*. Menció d'honor de Central Glass International Architectural Design Competition 1987. Revista *The Japan Architect*.



Alexander Brodsky i Ilya Utkin. *Intelligent Market*. Menció d'honor de Central Glass International Architectural Design Competition 1987. Revista *The Japan Architect*.



Nadia Bronzova i Michael Filippov. *Intelligent Market*. Menció d'honor de Central Glass International Architectural Design Competition 1987. Revista *The Japan Architect*.



Nadia Bronzova i Michael Filippov. *Intelligent Market*. Versió sobre el mateix tema.



Vladimir Turin. *Intelligent Market*. Menció d'honor de Central Glass International Architectural Design Competition 1987. Revista *The Japan Architect*.

1988 A Contemporary Architectural-Art Museum

Central Glass International Architectural Design Competition 1988

Jutges: Kisaburo Ito, Takekuni Ikeda, Yoshiro Ikehara, Shoji Hayashi, Kisho Kurokawa, Kazuhiro Ishi'i, Yoshihiro Kodama.

Tema¹⁸⁴: A Contemporary Architectural-Art Museum.

Indicacions dels projectes: s'esperava molta demanda de museu d'arquitectura-art arreu del món. Motiu per el qual s'hauria d'anar donat respostes a totes les necessitats que els seus usuaris, ara ja no només espectadors, poguessin necessitar; a la vegada que s'hauria de pensar el lloc que aquests espais representaran dins la ciutat.

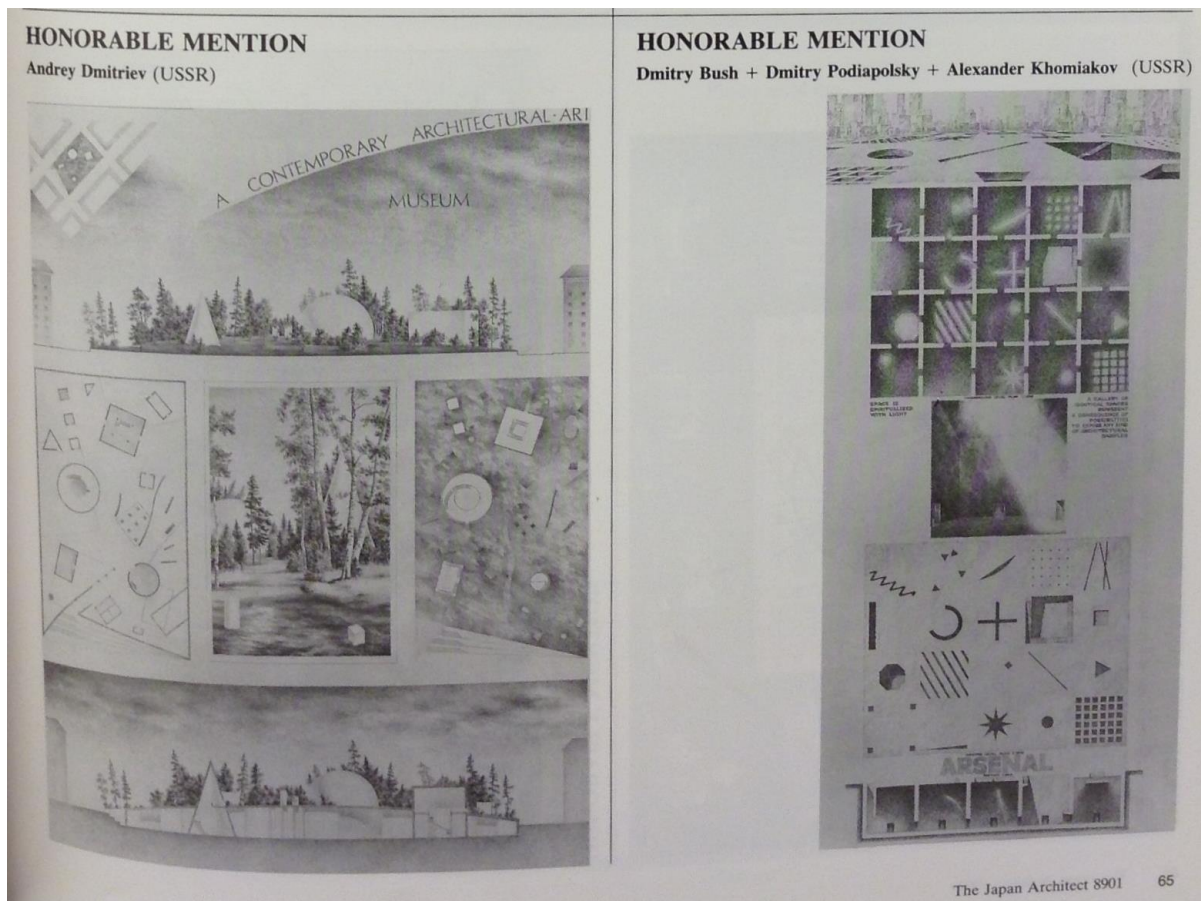
Resultats per a la Unió Soviètica: ¹⁸⁵ un dels tres segons llocs per Dmitri Velichkin i quatre de les deu mencions d'honor per a: Valesy Crybov, Airat Liganshin i Gorbunov Mikle; Dmitri Bush, Dmitri Podiapolski i Alexander Khomiakov; Andrei Dmitriev; Gregori Cheremisin, Elena Cheremisina i Vladimir Grishanin.

Comentaris dels jutges: Només rep elogis el treball de Velichkin alabant la meticulositat del seu dibuix, la seva incursió dins una ciutat, el seu us del vidre com a mirall i la seva fantasia.

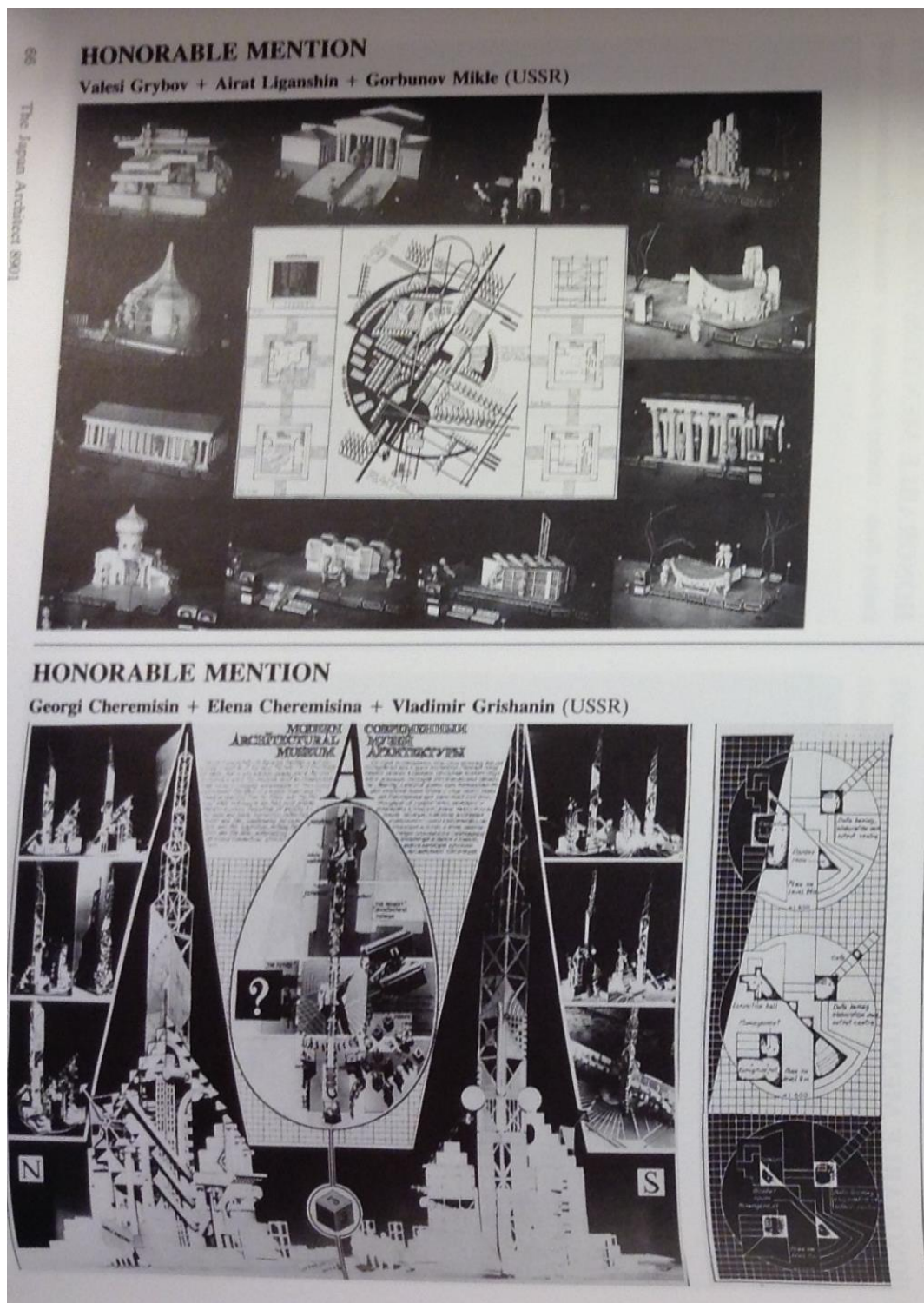
També aquesta vegada la no inclusió de cap d'aquests dibuixos en un altre medi que no sigui la revista, i raó per la qual fa que la qualitat de la impressió no permeti llegir l'explicació dels participants.

¹⁸⁴ Bases del concurs a: «Central Glass International Architectural Design Competition 1988», *The Japan Architect*, February, 1988, n. 370, p. 6-7.

¹⁸⁵ Resultats: «Central Glass International Architectural Design Competition 1988», *The Japan Architect*, January, 1989, n. 381, p. 9-61.



Andrei Dmitriev (esquerra) i Dmitri Bush et al. (dreta) . *A Contemporary Architecture-Art Museum*. Mencions d'honor de Central Glass International Architectural Design Competition 1988. Revista *The Japan Architect*.



Valesy Crybov et al. (superior) i Gregori Cheremisin et al. (inferior). *A Contemporary Architecture-Art Museum*.
Mencions d'honor de Central Glass International Architectural Design Competition 1988. Revista *The Japan Architect*.

1990 The House is an Electronics Device for living in

Shinkenchiku Residential Design Competition 1990

Jutge: Hiroshi Hara

Tema: The House is an Electronics Deice for living in

Indicacions sobre els projectes: ¹⁸⁶ Es feia referència a la màquina d'habitar de Le Corbusier, en un moment que la bellesa es trobava en les màquines i en canvi, en el moment de la convocatòria del concurs, el que imperava era l'electrònica i es demanava una representació de com podia afectar això a la societat.

Resultats de URSS: ¹⁸⁷ una de les 12 mencions d'honor per a Constantin Savkin. En aquesta ocasió només set treballs van ser enviats des de la Unió Soviètica.

Comentari del jutge: Va dir del treball de Savkin que resultava inusual la connexió que feia entre memòria i collage, sent el que ha aconseguit més parlar de la memòria.

Constantin Savkin va expressar les seves idees amb les següents paraules:¹⁸⁸

«An electronic Device for living in is a patchwork quilt.

An electronic scheme which is penetrating the House can perceive and memorize events related to the dwelling and its residents.

This scheme encodes the information about the life of the dwellers and transfers it to the facade –a screen in the State of integral images.

Like a patch-work quilt it represents a complicated memory Device accumulating information in the State of pieces of cloth (things, clothes) accompanying their master or masters in the course of their life-time.

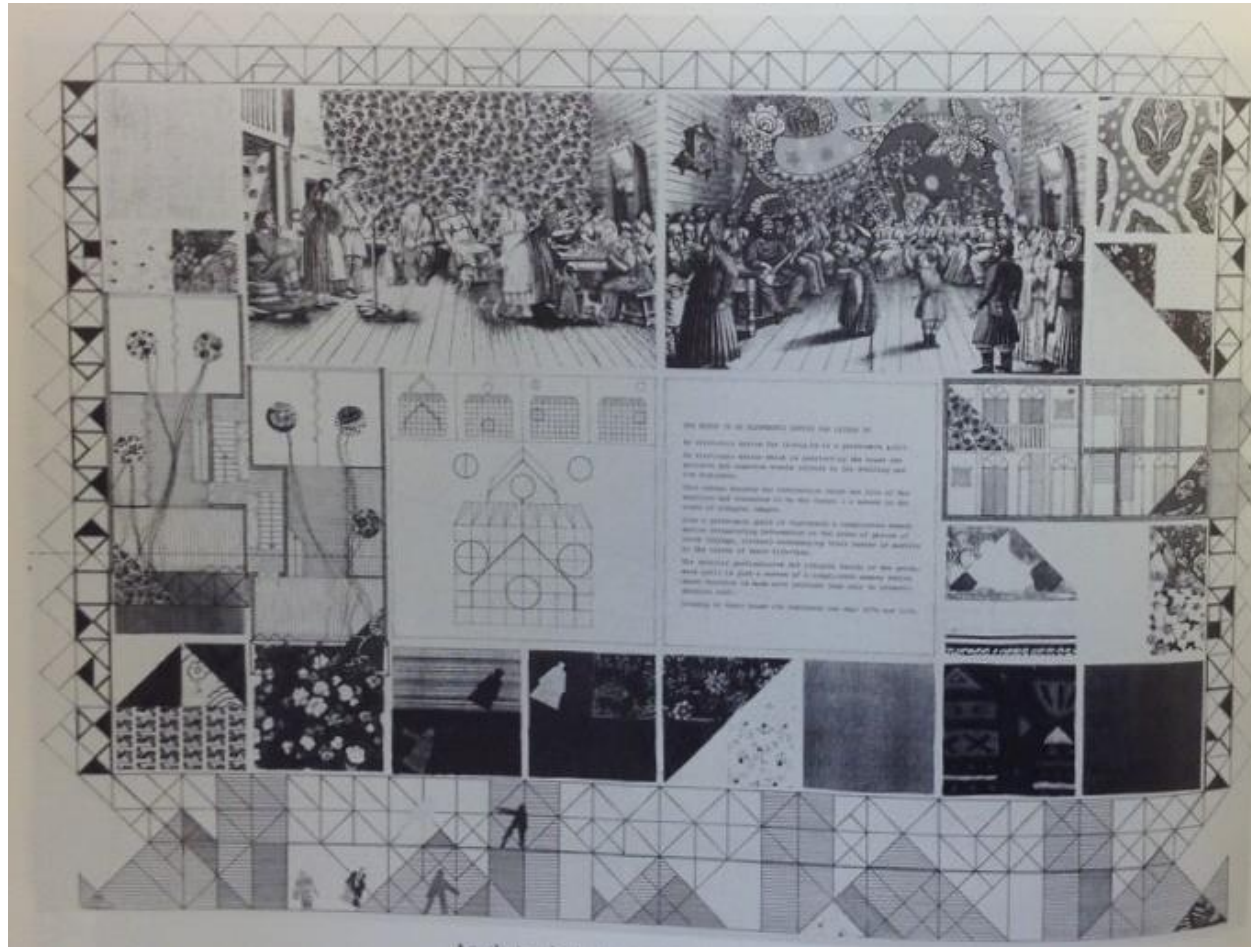
The exterior particoloured but integral beauty of the patch-work quilt is just a screen of a complicated memory Device whose function is much more profound than only to preserve physical heat.

Long at their House its residents can say: it's our life. »

¹⁸⁶ Bases del concurs a: «Shinkenchiku Residential Design Competition 1990», *The Japan Architect*, 3 1990, p. 6-7.

¹⁸⁷ «Shinkenchiku Residential Design Competition 1990», *The Japan Architect*, 11/12 1990, p. 59-38.

¹⁸⁸ «Shinkenchiku Residential Design Competition 1990», *ibid.*, p. 28.



Constantin Savkin. *The House is an Electronics Device for living in.* Menció d'honor de Shinkenchiku Residential Design Competition 1990. Revista *The Japan Architect*

1991 Another Glass House

Shinkenchiku Residential Design Competition 1991

Jutge: Philip Johnson i Tadao Ando

Tema: Another Glass House

Indicacions sobre els projectes: El tema es basa en reconsiderar la Glass House de Philip Johnson de 1949 des de un punt de vista actual.

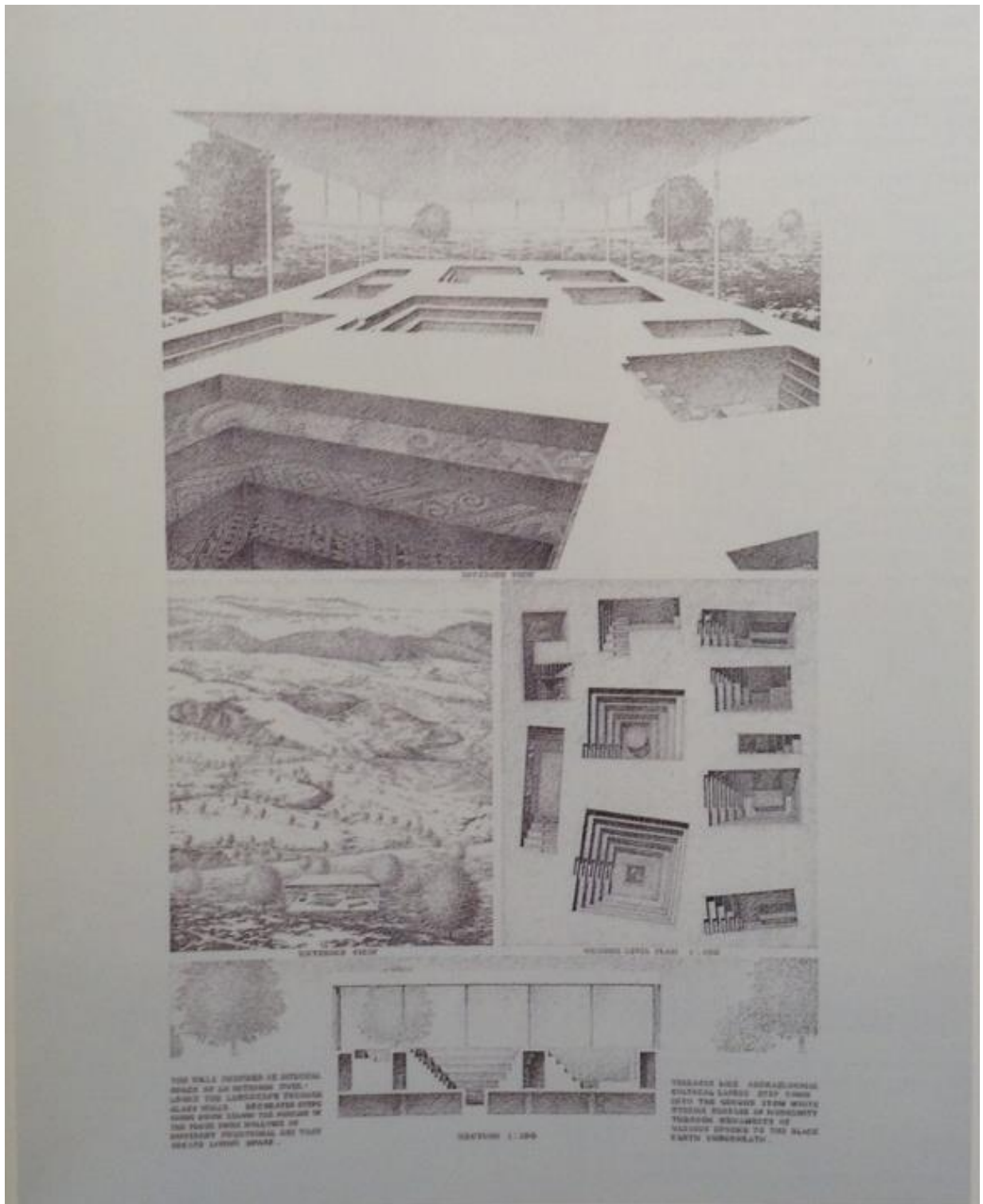
Resultats de URSS¹⁸⁹: una de les quinze mencions d'honor (20.000 iens) per Dmitri Bush i Sergei Txuklov. L'altre projecte de Artemiy Konioukhov. Van haver 602 entrades de les que 241 eren japoneses i 361 37 països diferents.

Comentaris dels jutges: No fan comentaris específics sobre aquest treball.

¹⁸⁹ «Results of the Shinkenchiku Design Competition 1991», *The Japan Architect*, n. 5 Winter , 1992-1, p. 5-67. Comments by Judges, p-6-12. Comments by Critics and architects (Jeffrey Kipnis, Stan Allen, Taeg Nishimoto i Greg Lynn) p. 13-23.



Dmitri Bush i Sergei Txuklov. *Another Glass House*. Menció d'honor de Shinkenchiku Residential Design Competition 1991. Revista *The Japan Architect*. Part I.



Dmitri Bush i Sergei Txuklov. *Another Glass House*. Menció d'honor de Shinkenchiku Residential Design Competition 1991. Revista *The Japan Architect*. Part II.

La participació soviètica al concurs Dolls' Houses d'*Architectural Design*

Com s'explicava en l'editorial del monogràfic amb la publicació dels premis que versaven sobre el tema de la casa de nines, es va convocar el concurs l'any 1981 on només es demanaven dibuixos que expliquessin les idees que suggerien el disseny d'una casa de nines. El resultat van ser que es van presentar 260 treballs de 27 països diferents, encapçalats per els 58 de Gran Bretanya, 40 d'Estats Units i en sisè lloc la Unió soviètica juntament amb Itàlia amb 13 dibuixos.¹⁹⁰

A la pàgina de l'índex en el número de maig/juny d'*Architectural Design* de 1982 s'informava de que ja s'havien dictaminat els projectes que passarien a la segona part del concurs de cases de nines que serien publicats en una edició especial que s'esperava sigués per Nadal (però va ser més tard). També es convidava al guanyadors de la primera eliminatòria a que construïssin les maquetes dels seus treballs.¹⁹¹

La primera convocatòria va ésser jutjada per l'arquitecte James Gowan, el crític Robert Maxwell i l'editor de la revista Andreas Papadakis. D'aquesta primera part se'n van seleccionar 50 treballs i es van convidar a unir-se a la segona etapa a arquitectes com: Tadeo Ando, Ron Herron, Eduardo Paolozzi, Charles Moore,...entre altres. En aquesta convocatòria, a més, es demanava que les cases es fessin per incloure's en una exposició al RIBA de desembre a gener de 1982/83. Les obres van ser venudes per recaptar fons per a obres de caritat.

En la segona convocatòria es van unir al grup de jutges els historiadors Vincent Scully i Bruno Zevi. I també es va tenir en compte els vots dels nens que van assistir a l'exposició.

Els resultats representaven obres que mostraven gran varietat de solucions creatives, però que no serien possible fer-se a escala humana per qüestions tècniques o viables econòmicament. Però també es va donar la situació de que alguns treballs eren massa fràgils per a un nen o podien ser detestats per ells. S'explicava que es van presentar obres dins tots els varietats d'estils possibles com passava en la pràctica de l'arquitectura construïda del moment.

Tres treballs soviètics van incloure's en aquesta edició especial de la revista: el presentat per Iuri Avvakumov i Sergei Podiomtchikov; i dos treballs del grup format per Vladislav Kirpitzhev, Andre Txelkov, Michael Labazov, Vladimir Turin i Dmitri Gusev; però només la seva *Box Camera* va rebre una menció.

¹⁹⁰ «Doll's houses», *Architectural Design*, vol. 53, 3/4, 1983.

¹⁹¹ *Architectural Design*, vol. 52, 5/6, 1982.

En els comentaris del jutges¹⁹² només es van pronunciar sobre el treball de Kirpítxev i altres dient que prometia molt, però no va ser rebut a temps. També Vincent Scully menciona el mateix treball¹⁹³ en que es destacava que semblava una escenografia de somni i «an image at once so much of the tendenza and so American». Bruno Zevi també en parlava, però sense massa entusiasme¹⁹⁴. Les eleccions de Zevi, en general, les justificava dient que es necessitava que tinguessin un valor educatiu i es posicionava en contra d'estils com el primitivisme, el vernacular, el clàssic, el post-modern i l'eclèctic; en canvi sí es decantava per els d'estil de pensament progressiu contemporani com De Stijl, constructivisme i Moviment Modern.

L'explicació del treball¹⁹⁵ *Box Camera* per part dels seus autors, es basava en que una casa de nines és un joc unisex que tradicionalment era rèplica interior i exterior de les cases de veritat. Ells van partir de la idea de que no tingués una escala determinada perquè tant servís per ser un lloc per jugar amb ninos com prou gran perquè un nen pogués posar-se dins. Però ho van entendre com un mitjà per crear un món imaginari que no sigués rèplica de la realitat, així es va fer, a partir d'un centre, tot una sèrie de parts que no tenien una continuïtat, segons cada part que obries o miraves la casa semblava diferent de l'anterior. Així, seguint un tipus escenogràfic es mantenia la tradició del joc, però s'activava la imaginació del nen.

El segon projecte que presenten,¹⁹⁶ *Ivory Tower*, el definien com un monument a l'art per l'art. Els creadors van fer un ideal de casa on podien encabir-se tot tipus d'elements culturals heretats, i com a encapsulament, ja que no permetia els moviments dins el seu l'interior, per tant, era l'oposat al continu moviment de la vida.

El treball de Iuri Avvakumov i Sergei Podyomstchikov¹⁹⁷ l'explicaven citant a *Alicia en el País de les Meravelles*.

«-Que li tallin el cap!- va cridar la Reina tant alt com va poder.

Ningú es va moure.

¹⁹² «Assessors' Reports », *Architectural Design*, vol. 53, 3/4, 1983, p. 7.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 7-8.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹⁵ «Box Camera», *ibid.*, p. 78-80.

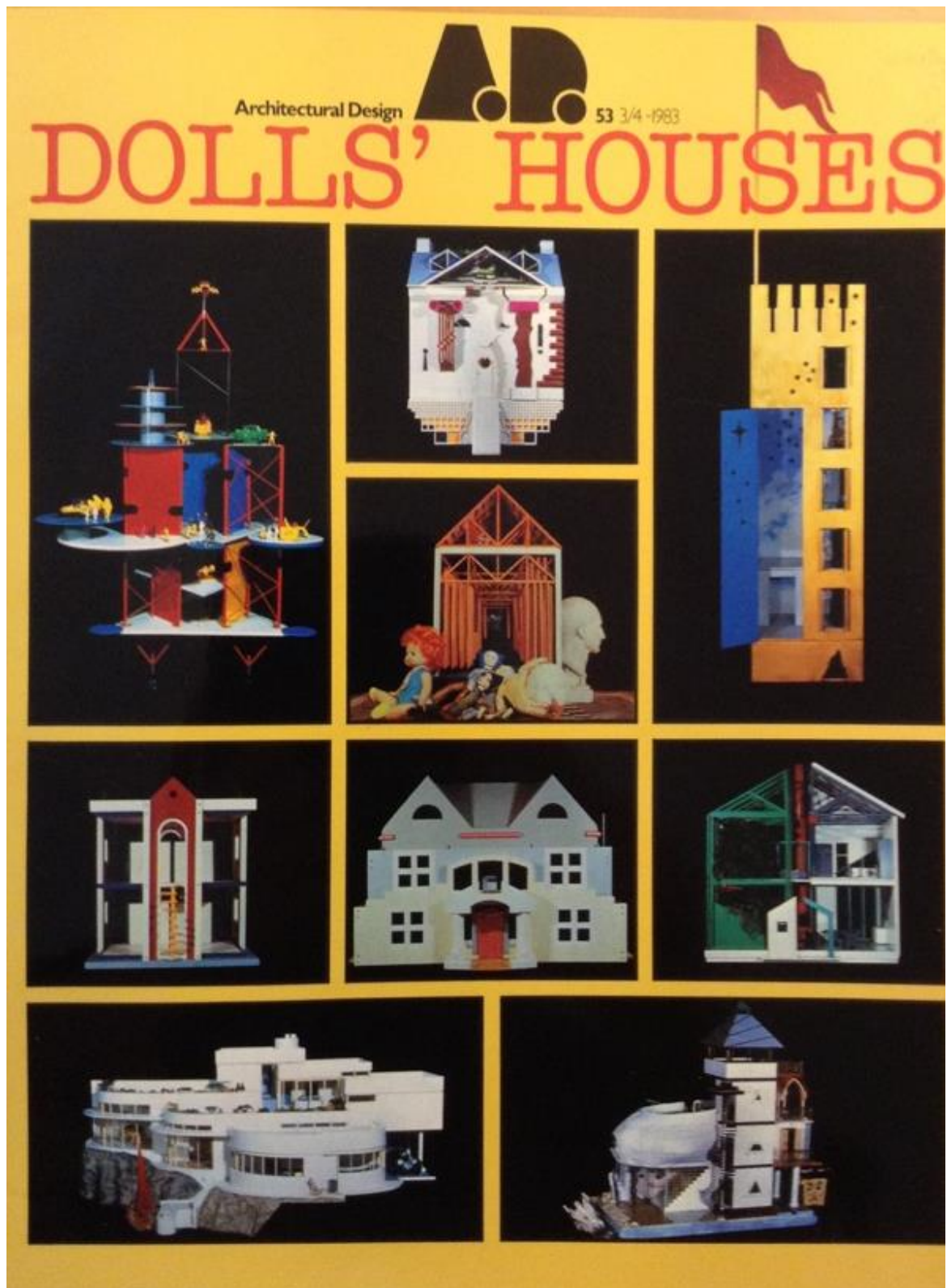
¹⁹⁶ «Ivory tower», *ibid.*, p. 78-80.

¹⁹⁷ «Iuri Avvakumov i Sergei Podyomstchikov », *ibid.*, p. 57.

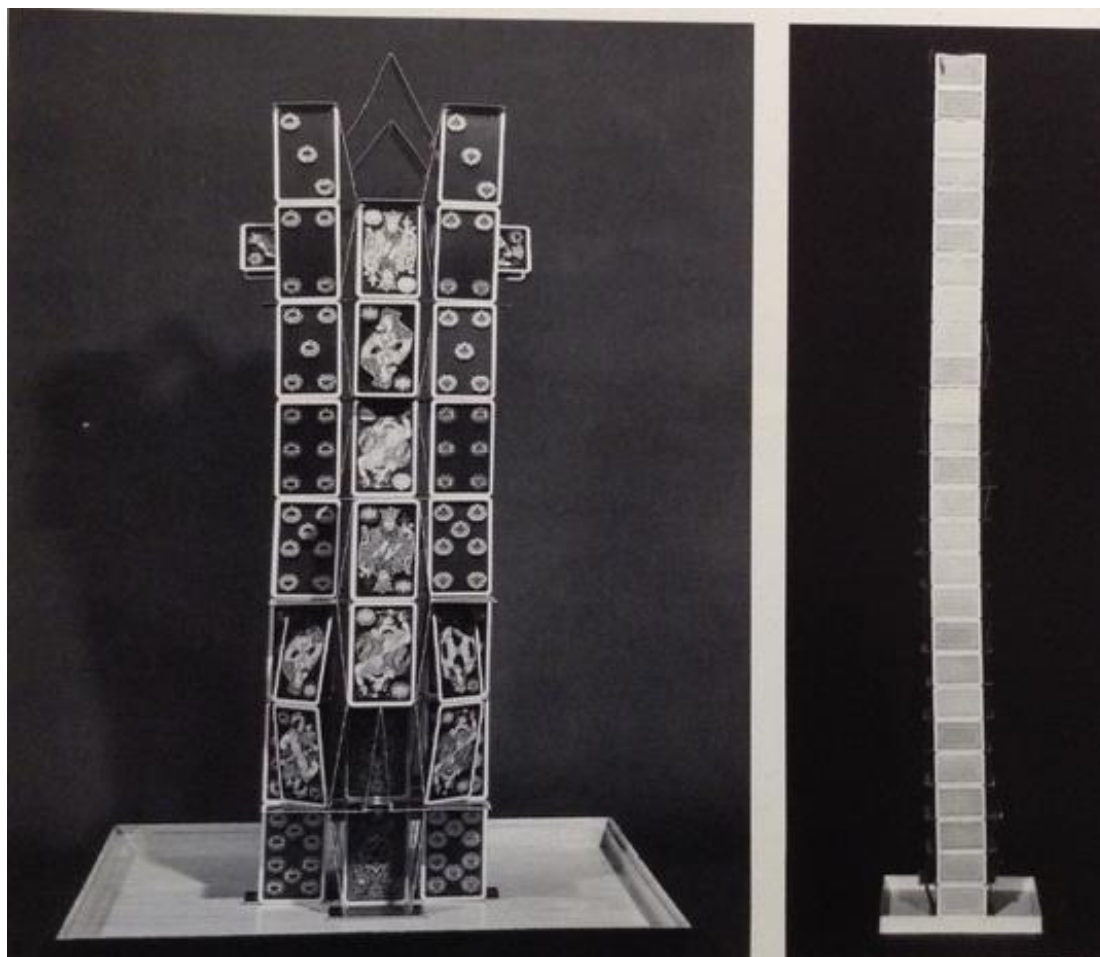
-Qui li farà cas?- va dir Alícia (a l'arribar a aquest moment ja havia crescut fins a la seva alçada normal)-. No sou tots més que una baralla de cartes!.

Al sentir això la baralla es va elevar per els aires i es va precipitar en picat contra ella. Alícia va fer un petit crit, meitat de por i meitat d'enuig, i va intentar treure-se-les de sobre...»

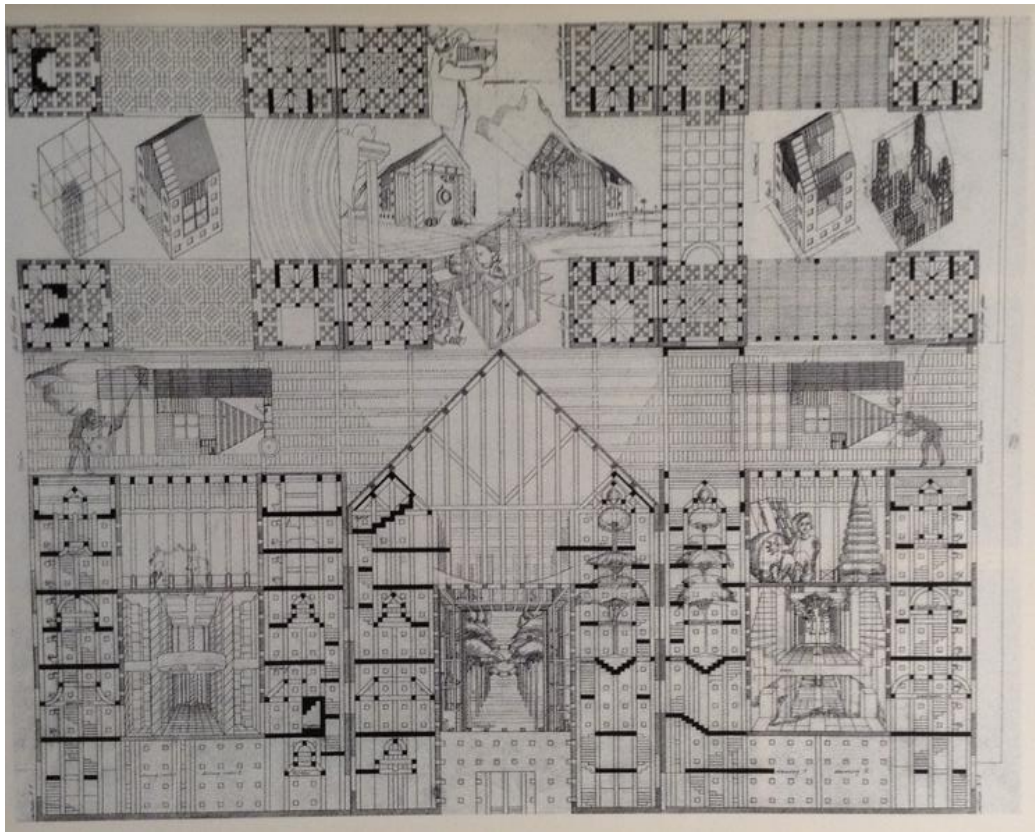
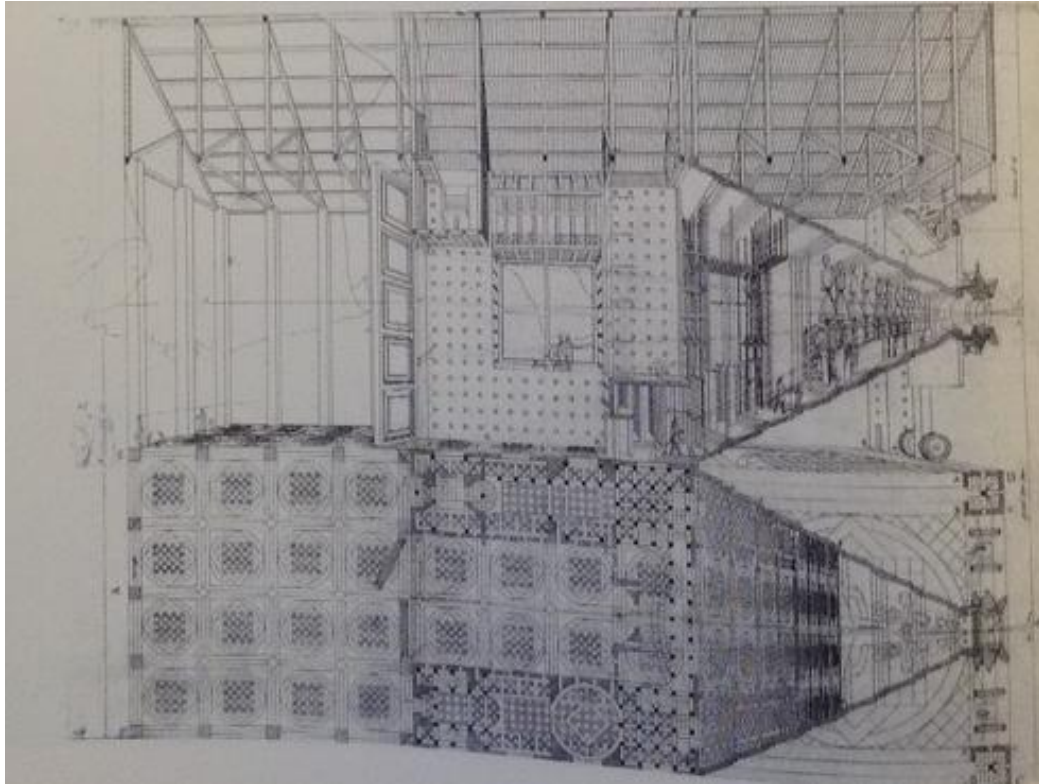
Van dir que l'elecció de les cartes es devia a que estava plena de símbols. Un d'ell com a tribut a Ricardo Bofill perquè apostava per una erecció de l'edifici de manera independent i també perquè aquesta podia ser independent de l'arquitecte. Per altre banda, explicaven que l'elecció de la sèrie de cartes triada per l'elaboració les enumeraven del 0 al 5 remetent a simbolismes com la torre de Babel, la paciència, les torres prefabricades,.. entre altres. Però com a joc infantil en destacaven que era un joc que pot fer-se i desfer-se quan es volgués, només es necessitava cinta adhesiva.



Portada de l'edició especial d'*Architectural Design* amb els treballs seleccionats. En el centre la proposta de Kirpitzhev et al.



Iuri Avvakumov i Sergei Podyomstchikov. Conkurs Dolls' Houses d'*Architectural Design*. 1981



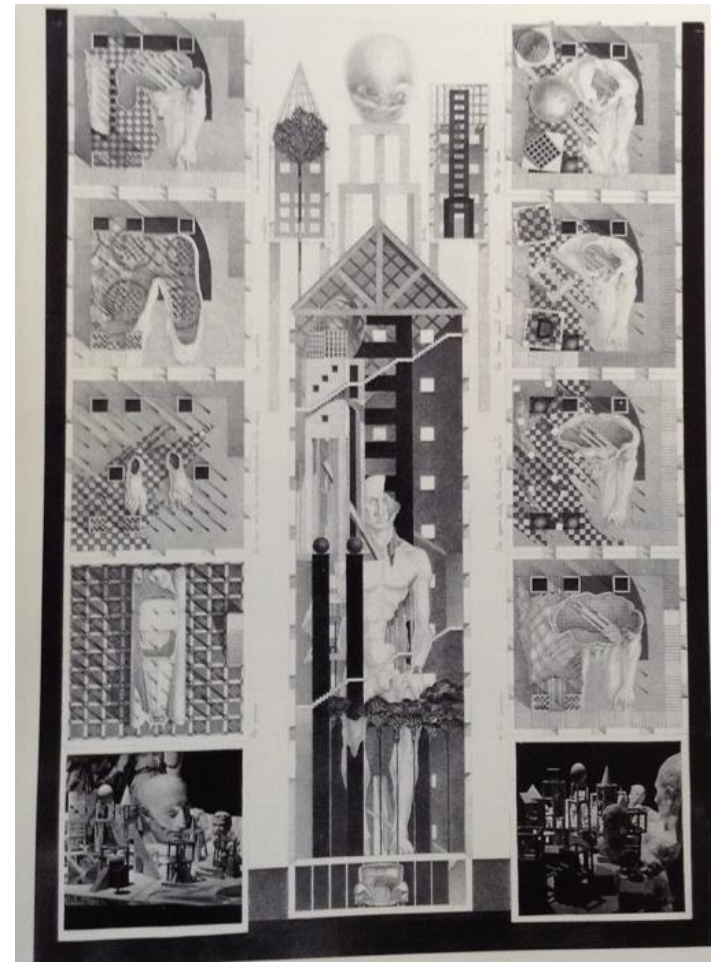
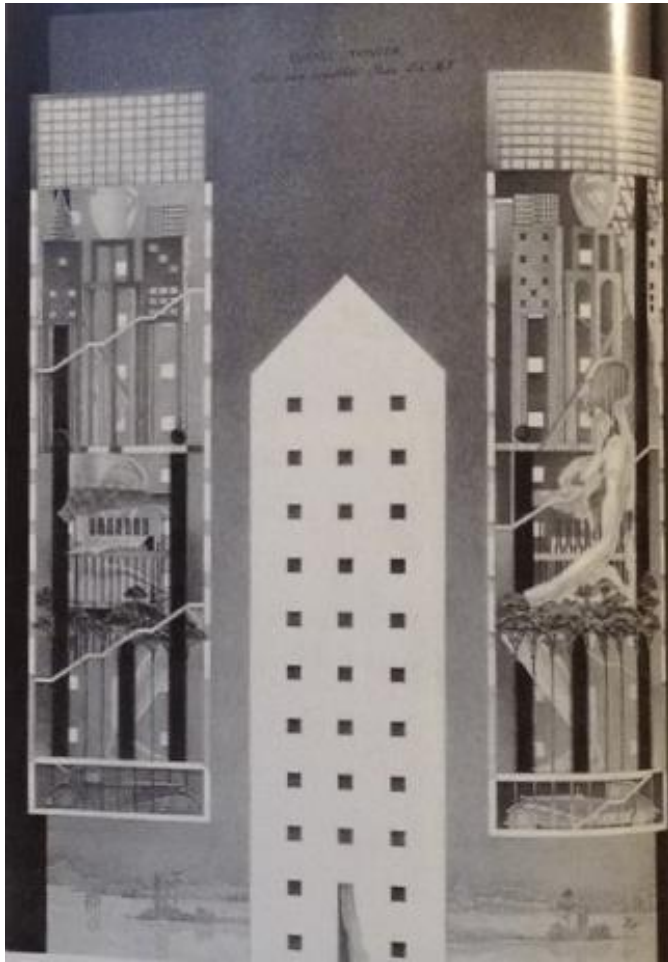
Vladislav Kirpitshev, Andre Tselkov, Michael Labazov, Vladimir Turin i Dmitri Gusev. *Box Camera. Concours Dolls' Houses d'Architectural Design. 1981.*



Vladislav Kirpitshev, Andre Txelkov, Michael Labazov, Vladimir Turin i Dmitri Gusev. *Box Camera. Concours Dolls' Houses d'Architectural Design*. 1981.



Vladislav Kirpitxev, Andre Txelkov, Michael Labazov, Vladimir Turin i Dmitri Gusev. *Box Camera. Conkurs Dolls' Houses d'Architectural Design. 1981.*



Vladislav Kirpitzhev, Andre Txelkov, Michael Labazov, Vladimir Turin i Dmitri Gusev. *Ivory Tower*. Concurs Dolls' Houses d' *Architectural Design*. 1981.

Més ficcions arquitectòniques, exposicions i influències

En aquest treball només s'han explicat que va succeir amb els Paper Architects en les competicions de Shinkenchiku Residential Design Competition i Central Glass International Architectural Design Competition de *The Japan Architect* durant la dècada dels vuitanta, així com el concurs especial de la Casa de Nines d'*Architectural Design* de 1982; però la seva participació a altres concursos va ser tant ingent que s'escapa a poder abordar-los en un treball com aquest. Tot i així, caldria fer menció que també van presentar-se a concursos especials de la pròpia revista *The Japan Architect* com per exemple «Bridge Image» de 1987. També en convocava la Unió d'Arquitectes de l'URSS on Brodsky i Utkin van presentar la seva obra *Columbarium Architecturae* l'any 1984 o el 1986¹⁹⁸ i ja el 1979 havien presentat el gravat *Theather*¹⁹⁹ on es desplegava ja l'estil que els serà característic. O el 1989 també es van presentar a la Diomedea Competition, patrocinada per l'Institute for Art & Urban Resources, The Clocktower de Nova York.²⁰⁰ I el patrocinat per la UNESCO, VIA Competition de 1984 titulat *A Dwelling for Tomorrow* dels que es conserven molts dibuixos dels Paper Architects. Molt probablement queden molts altres concursos que anomenar, però caldrà restar a l'espera de que se'n faci un catàleg raonat.

A més, també es va produir obra no pensada per presentar a concursos com els meravellosos dibuixos de Iskander Galimov del que no tinc constància que es presentés ni guanyés cap premi, però els seus dibuixos tenen l'inconfusible aire de la Paper Architecture quan es caracteritza per l'acumulació històrica d'elements arquitectònics per formar-ne de nous, com pot veure's en les imatges adjuntades més avall que van servir de portada a la revista d'arquitectura soviètica *Arhitektura SSSR*.

Un altre punt important a mencionar van ser les exposicions en que van participar tant dins de la Unió Soviètica com a l'estranger. Alguns exemples són:²⁰¹

- «Paper Architecture», SKVC Gallery, Ljubljana, Yugoslavia. 1986.
- XVII Youth Exhibition, House of Artists at Kuznetsky most, Moscow, Russia. 1986.
- XVIII Youth Exhibition, Manege, Moscow, Russia. 1987.

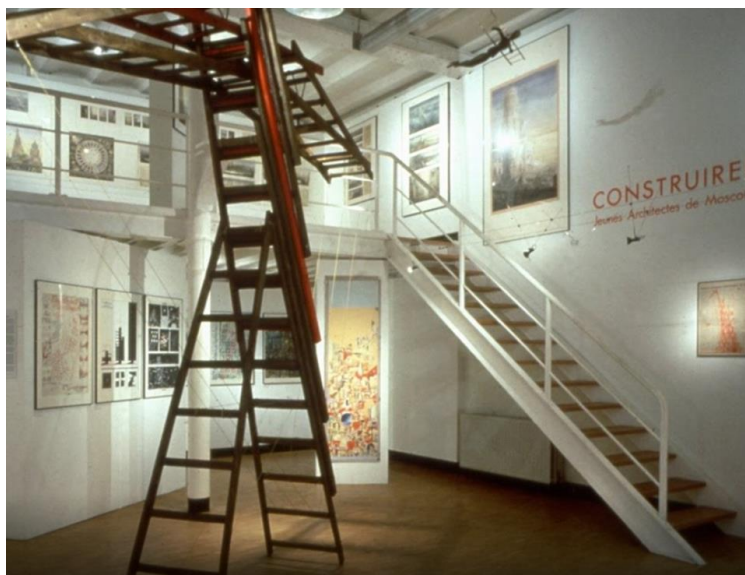
¹⁹⁸ BRODSKY; UTKIN (2015), Imatge 21.

¹⁹⁹ BRODSKY; UTKIN (2015), Imatge 22.

²⁰⁰ BRODSKY; UTKIN (2015), Imatge 7.

²⁰¹ Basades en el currículum de Alexander Brodsky, ja que amb el seu tàndem amb Ilya Utkin són un dels noms que no podia faltar a cap exposició: <http://www.triumph-gallery.ru/en/artists/aleksandr-brodskiy.html>

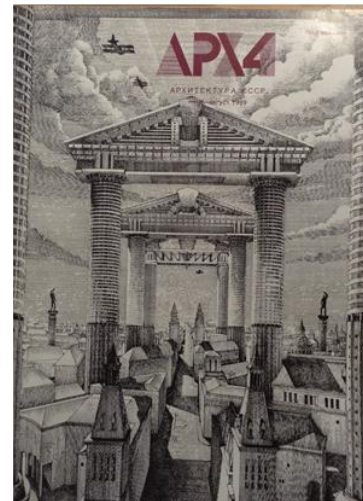
- «Architecture de Papier d'URSS», La Grande Halle de La Villette, Paris, France. 1988.
- «Soviet Architecture: 1917–1988», Museum of Finnish Architecture, Helsinki, Finland. 1988.
- «The City of the World and the Future of the Metropolis», 17th Triennale, Milano, Italy. 1988.
- «Present Tensions: 25 years of irreverence in Architecture», The Clocktower, New York, USA. 1988.
- «Nostalgia of Culture», Architectural Association, London, UK. 1988.
- «Paper Architecture: New Projects from the Soviet Union», Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Germany. 1989.
- «Alexander Brodsky and Ilya Utkin», University Art Gallery, San Diego State University, San Diego, USA. 1989.
- «Exhibition Diomede», The Clocktower, New York, USA. 1989.
- «Festival of Soviet Arts», La Jolla Museum of Contemporary, San Diego, USA. 1989.
- «Architecture and Imagination», De Tien van Fort Asperen, Leerdam, Netherlands. 1989.
- «Concepts in Soviet Architecture: 1917–1988», West Berlin, Germany. 1989.
- «Paper architecture», Antwerpen, Belgium. 1989.
- «East meets West in Design», Jacob K. Javits Convention Center, New York, USA. 1989.
- «Inventor'89», Paris, France. 1989.
- «CONSTRUIRE! » Exhibition at the Fondation pour l'Architecture, Bruxelles. 1989.
- «Paper Architecture», Fondation pour l'Architecture, Brussels, Belgium. 1990.
- «Brodsky and Utkin», Linda Farris Gallery, Seattle, Washington, USA. 1990.
- «Intaglio Printing in the 1980's», Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University, New Brunswick, USA. 1990.
- «Paper Architecture: New Projects from the Soviet Union», Massachusetts Institute of Technology, List Visual Arts Center, Cambridge, USA. 1990.
- «Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism», Tacoma Art Museum, Tacoma, I.C.A, Boston, USA. 1990.
- «Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism», Des Moines Art Center, Des Moines, USA. 1991.
- «Avvakumov/Brodsky/Utkin: Conceptual Soviet Architecture», Spectrum Gallery, San Francisco, USA. 1991.
- «Dead Heroes, Disfigured Love», Lorence Monk Gallery, New York, USA. 1991.
- «Architectural Drawings by Alexander Brodsky & Ilya Utkin», Gallery 72, Omaha, USA. 1991.
- «After Perestroika», Irving Galleries, Sydney, Australia. 1991.
- «Russian Utopia: a Depository», Installation at the Russian Pavilion in the Venice Biennale. 1996.
- «Paper Architecture: Mausoleum», Exhibition/installation at the State Tretyakov Gallery, Moscow. 2009.
- «PAPER ARCHITECTURE. END OF (HI)STORY», State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, Russia. February-April 2015



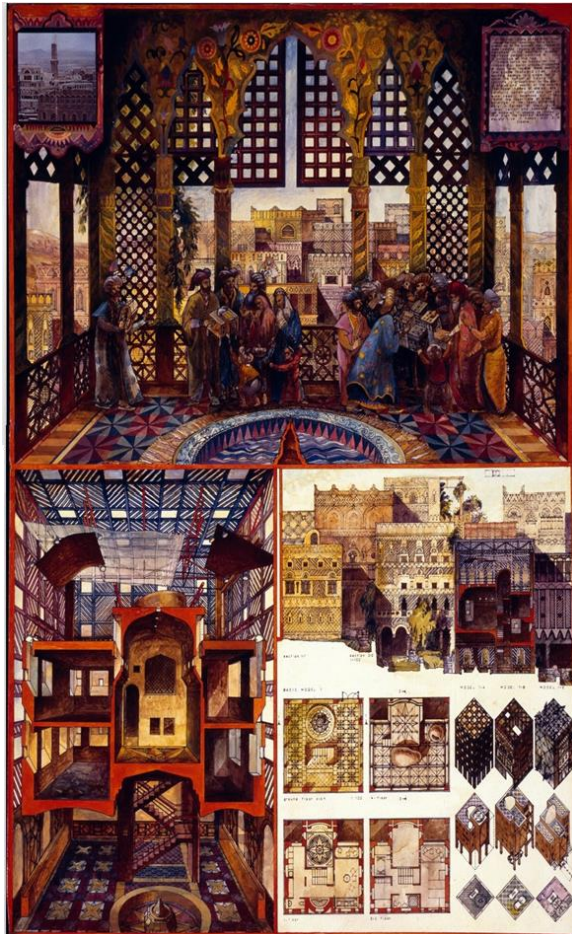
CONSTRUIRE!. Comissari Iuri Avvakumov. 1989.

I en faltarien moltes més, però amb aquests exemples he volgut mostrar que van aconseguir tenir certa rellevància a nivell internacional on, molt probablement, els fets a partir de la *perestroika* van fer, per una part, que hi hagués més tolerància perquè el que es feia a l'URSS sortís del país, a la vegada que a l'estranger s'estigués buscant novetats que l'actualitat podrien fer més interessants al públic. També es posa de rellevància que l'interès a l'estranger va anar decreixent fins que les últimes exposicions només s'han fet en territori rus.

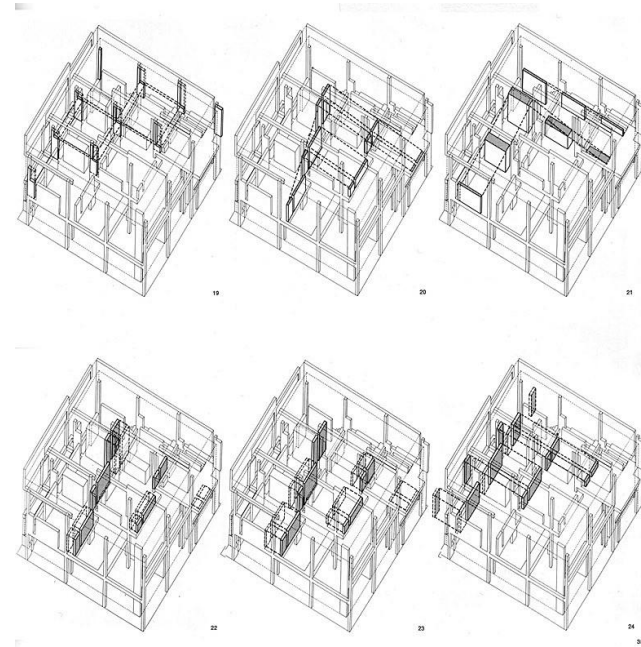
Per altre banda, si bé a partir de les explicacions que donaven a les obres que presentaven a *The Japan Architect* queda reflectida la importància de la literatura com a inspiració i acompanyament dels seus treballs, també queda a la vista les múltiples referències visuals de les que veuen. En primer lloc, per descomptat, prenen en relleu dels magnífics treball de Piranesi, especialment Brodsky i Utkin. També de les il·lustracions dels llibres de teoria de l'arquitectura com es veu en *The Parnassus Hill* de Bronzova. Una altra referència, en aquest cas de la postmodernitat, va ser *The Big Apple* de Venturi i altres. També Eisenman està present en el treball de Michael Labazov i Andrei Txelshov. En la decoració del restaurant *Atrium* que van fer Brodsky i Utkin a Moscou poden trobar-se reminiscències de la plaça d'Itàlia de Charles Moore. En les representacions artístiques poden endevinar-se influències com de Diego Rivera o Cockerell, que amb aquesta sobreposició d'edificis històrics poden haver estat inspiració dels treballs de Galimov i Filippov i Bronzova. Això els fa tant especials, com a espectadors, ens permet anar reconeixent com s'apropien, per expressar el seu propi llenguatge, de tot el bagatge cultural internacional i propi.



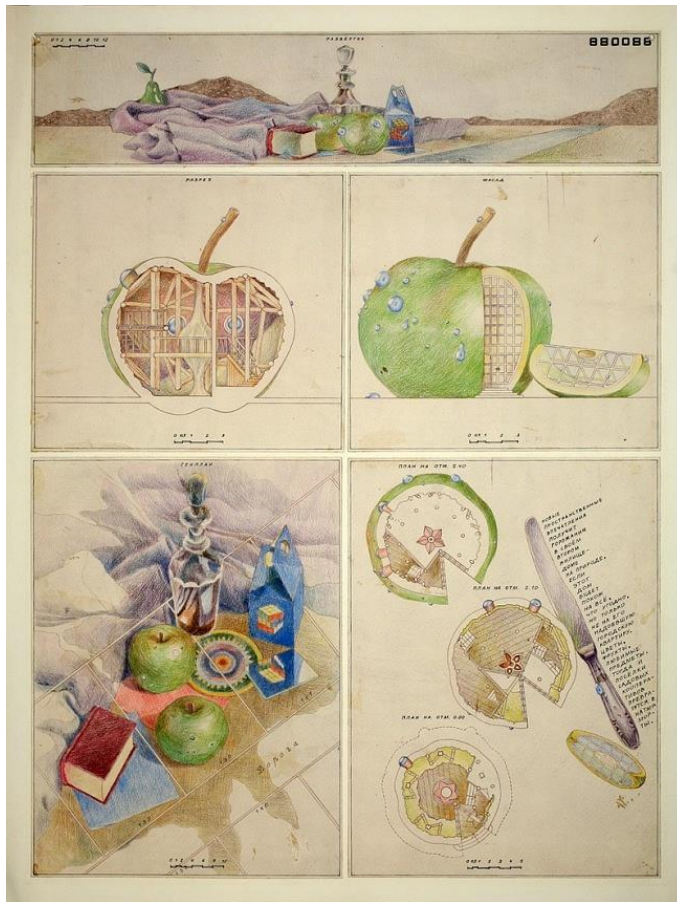
Iskander Galimov. II·lustracions en portades de la revista *Architektura SSSR*.



Michael Labazov, Andrei Txelshov (Art Blya). Dwelling As a Reflection of Self.
1986.



Peter Eisenman, House II. 1969.



N. Kaverin i O. Kaverina. *Design for the City Man's Second Dwelling*. 1985



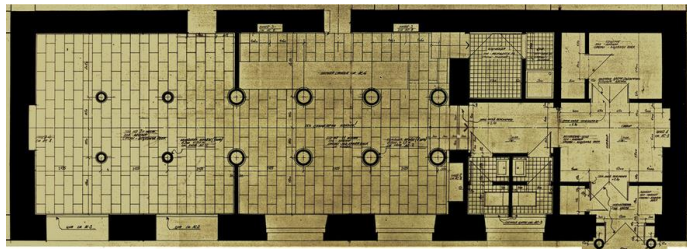
John Rauch, Denise Scott Brown, Robert Venturi. *Projecte The Big Apple* per Times Square, NY. 1984



Nadia Bronzova. *The Parnassus Hill*. 1990.



Johann Bernhard Fischer von Erlach. *The Colossus of Mount Athos by Dinocrates*. Imatge de *Entwurf einer Historischen Architectur*. S. XVIII



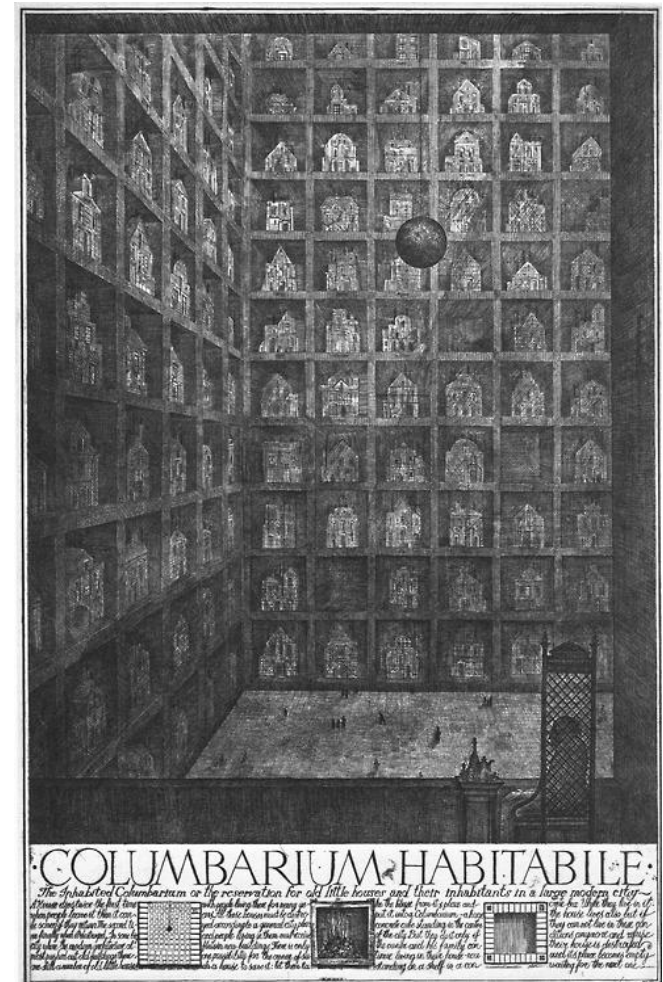
A.Brodsky i I. Utkin. Decoració del restaurant *Atrium*, Moscou. 1988.



Charles Moore. Piazza d'Italia, New Orleans. 1978



Aldo Rossi. Cementiri de Sant Cataldo, Mòdena. 1971



A.Brodsky i I. Utkin. *Columbarium Habitabile*. 1986.



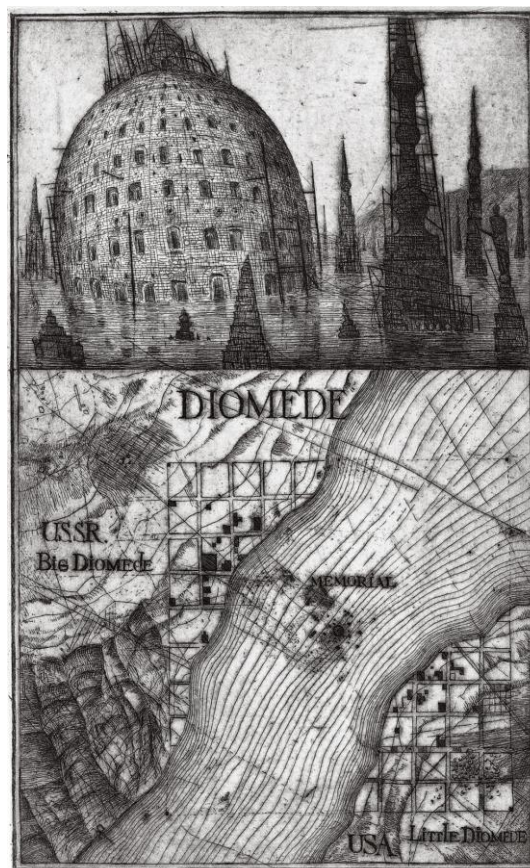
Piranesi, Giovanni Battista. *Idea de la via Appia i Ardeatina*. 1743.



Iskander Galimov. *Cathedral City*. 1990.



Piranesi, Giovanni Battista. Vista interior del Panteón. 1769.



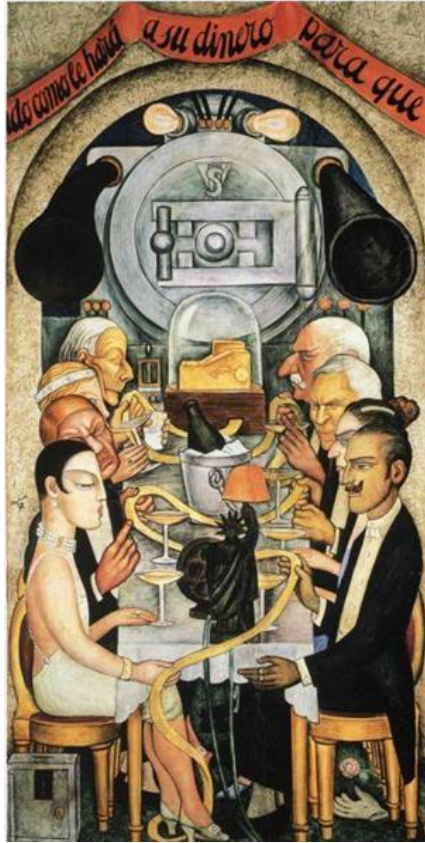
A. Brodsky i I. Utkin. *Diomede II*. 1989-90.



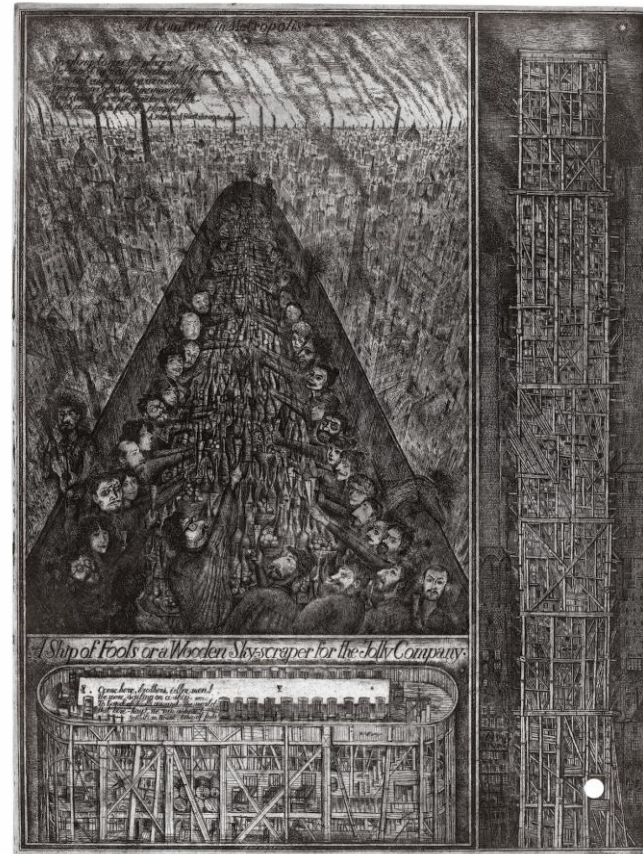
Charles Robert Cockerell. *The Professor's Dream*. 1948.



M. Filippov. *Tower of Babel*. 1989.



Diego Rivera. *Wall Street Banquet*. 1928. Fragment de mural al Ministeri d'educació de la ciutat de Mèxic.



A. Brodsky i I. Utkin. *Ship of fools. Skyscraper for the Jolly Company*. 1988/90.

Final de l'URSS i vies obertes

De manera irremeiable, els Paper Architects van dissoldre's en el mateix moment en el que es van poder alliberar de la burocràcia soviètica. Tanmateix, van haver de lliurar-se a un món capitalista del qual desconeixien les coordenades per a actuar-hi, immersos en una crisi econòmica terrible de l'URSS. Molts d'ells van emigrar, com Belov, Brodsky acabà essent professor d'arquitectura i Utkin es va decantar per les instal·lacions artístiques que reprenen idees i formes dels gravats fets amb el seu company. Avvakumov ha vetllat, des de llavors, per comissariar i mantenir l'arxiu online dels Paper Architects.

Amb aquest text hem volgut mostrar l'obra dels Paper Architects i pensem que es demostra que fou un fenomen totalment lligat a la situació històrica que van trobar-se quan estaven acabant els seus estudis o mentre s'estaven intentant fer un lloc en el món professional. Els concursos van ser una sortida a la gran creativitat i meravellós talent que posseïen, deixant testimoni no només de quina situació històrica van haver d'afrontar, sinó de com, des de la ficció arquitectònica es pot pensar l'arquitectura.

Com he comentat en diverses ocasions en aquest treball, queda per fer un catàleg raonat que documenti i preservi la quantitat ingent d'obres que va produir la Paper Architecture soviètica, així com que es recordin la multitud de noms que hi van formar part. Fins al moment he arribat a preparar un inventari el més exhaustiu i detallat possible dels concursos a The Japan Architect i altres concursos esparsos. L'he fet perquè no l'he trobat enlloc. Em semblava que era el primer pas per poder encetar, llavors sí, un estudi que s'apropés amb cura a cada una de les obres d'art que he presentat per desvetllar els recursos arquitectònics, visuals i literaris que les fan tant especials. Això haurà de ser en una altra ocasió.



Y. Avvakumov, S. Podyomshchikov i N. Avvakumov (membres dels Paper Architects). *Tower Perestroika*. 1990. Basant-se en el monument de la III internacional de Tatlin es parodia el constructivisme amb el realisme socialista.

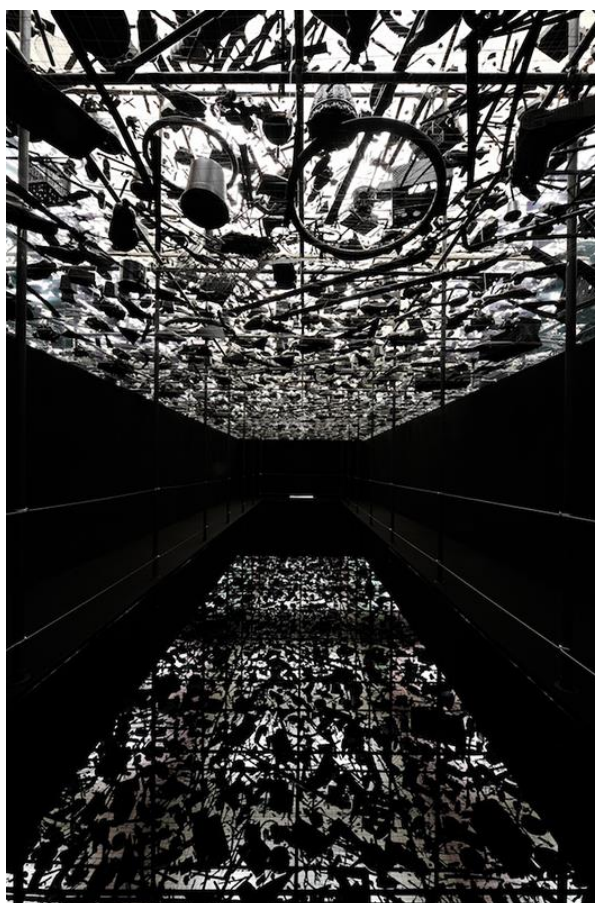


Y. Avvakumov, Y. Kuzin i S. Podyomshikov (membres dels Paper Architects). *Tribune for a Leninist*. 1989. Es fa referència al dibuix no realitzat de El Lissitzky per a l'oratória revolucionaria, els autors a més afegeixen: «La diferència entre un projecte i un dibuix pot ser en efecte rellevant: un projecte es pot realitzar; un dibuix es mantindrà. La diferència entre una tribuna i un mausoleu és el mateix.»²⁰²

²⁰² <http://utopia.ru/english/item.phtml?id=399&type=graphics&sortby=date&start=350>



Alexander Brodsky. Pavelló al jardí de les Tulleries amb motiu d'una exposició al Louvre. 2010.



Alexander Brodsky. *It still amazes me that I became an architect*. Exposició a Architekturzentrum Wien. 2011.

Referències utilitzades

Bibliografia

- ALEKSIÉVITX, Svetlana (2013). *Temps de segona mà. La fi de l'home roig*. Barcelona: Raig Verd, 2015.
- BAVYKIN, Alexei; BAVYKIN Sergei (1985). «English Comments on the Drawings» a: MAKI Fumihiko, TAKI Koji, HARA Hiroshi, ISHIYAMA Osamu (ed.) (1985). *A Style for the Year 2001*. Tòquio: Shinkenchiku Co.
- BELOV, Mikhaïl (1989). «Children of the stagnation», a: Diversos Autors (1989). *Nostalgia of culture: contemporary Soviet visionary architecture*. London: Architectural Association.
- BONET, Pilar (1988). *Moscú*. Barcelona: Destino.
- BOULLÉE, Étienne-Louis (1794). *Arquitectura: Ensayo sobre el arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
- BRODSKY, Alexander; UTKIN, Ilya (2015). *Brodsky & Utkin*. New York: Princeton Architectural Press i Ronald Feldman Fine Arts.
- CAMMARA, Alfredo (1991). *Arte dell'architettura in Unione Sovietica: catalogo del padiglione sovietico "V Biennale d'Architettura" Venezia 1991*. Roma : Gangemi Editore.
- COOKE, Catherine (1989). «A picnic by a Roadside or work in Hand for the Future?», a: Diversos Autors (1989). *Nostalgia of culture: contemporary Soviet visionary architecture*. London: Architectural Association.
- EPSTEIN, Mikhail (1995), «The Origins and Meaning of Russian Postmodernism», *After the Future. The paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture*. Amherst : University of Massachusetts Press, p. 188-210.
- FILIPPOV, Mikhaïl ; BRONZOVA, Nadia (1985). «English Comments on the Drawings» a: MAKI Fumihiko, TAKI Koji, HARA Hiroshi, ISHIYAMA Osamu (ed.) (1985). *A Style for the Year 2001*. Tòquio: Shinkenchiku Co.
- HATTON, Brian (1989). «Voices from the courtyard», a: Diversos Autors (1989). *Nostalgia of culture: contemporary Soviet visionary architecture*. London: Architectural Association.
- HUXTABLE, Ada Louise (1981). «The Troubled State of Modern architecture», *Architectural Design*, vol. 51, n. 1/2, p. 8-17.
- KAGARLITSKY, Boris (1987). «La explosión cultural soviética», *Cuadernos Políticos*, n. 51, jul.-sep., p. 4-19.

KLOTZ, Heinrich; RAPPAPORT, Alexander G. (1990). *Paper Architecture: new projects from the Soviet Union*. New York : Rizzoli.

KOPP, Anatole (1967). *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte*. Barcelona: Lumen, 1974

MAKI Fumihiko, TAKI Koji, HARA Hiroshi, ISHIYAMA Osamu (ed.) (1985). *A Style for the Year 2001*. Tòquio: Shinkenchiku Co.

MAKI, Fumihiko; HARA, Hiroshi; ROSSI, Aldo (1985). «judges' Comments» a: MAKI Fumihiko, TAKI Koji, HARA Hiroshi, ISHIYAMA Osamu (ed.) (1985). *A Style for the Year 2001*. Tòquio: Shinkenchiku Co.

MCQUAID, Matilda (ed.) (2002). *Envisioning Architecture: Drawings from The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art.

POCH, Rafael (2003). *La gran transición: Rusia, 1985-2002*. Barcelona: Crítica.

RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio (1983). *Edificios y sueños: Estudios sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Nerea, 1991.

RAPPAPORT, Alexander G. (1989). «Fantasy versus Utopia», a: Diversos Autors (1989). *Nostalgia of culture: contemporary Soviet visionary architecture*. London: Architectural Association.

ROSSI, Aldo (1981). *Autobiografía científica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998.

RYABUSHIN, Aleksandr; SMOLINA, Nadia (1992). *Landmarks of Soviet architecture, 1917-1991*. New York : Rizzoli International Publications.

SACB of Moscow Architectural Institute (1985). «English Comments on the Drawings» a: MAKI Fumihiko, TAKI Koji, HARA Hiroshi, ISHIYAMA Osamu (ed.) (1985). *A Style for the Year 2001*. Tòquio: Shinkenchiku Co.

SOLOMON, Andrew (1990). «Paper Tsars», a: *Harper's and Queen*, february, p. 116-121.

TAKI, Koji (1985). «The Preeminence of the Fragmentary Vision: A Symptom of the Contemporary Condition» a: MAKI Fumihiko, TAKI Koji, HARA Hiroshi, ISHIYAMA Osamu (ed.) (1985). *A Style for the Year 2001*. Tòquio: Shinkenchiku Co.

Fonts Originals:

Architectural Design, vol. 52, 5/6, 1982.

Architectural Design, vol. 53, 3/4, 1983.

The Japan Architect, January, 1976, n.227, vol. 51 no. 1.

The Japan Architect, February, 1977, n. 228, vol. 51 no. 2.

The Japan Architect, February, 1981, n. 286.

The Japan Architect, February, 1982, n. 298.

The Japan Architect, January, 1983, n. 309.

The Japan Architect, March, 1983, no. 311.

The Japan Architect, January, 1984, n. 321.

The Japan Architect, , February, 1984, n. 322.

The Japan Architect, , February, 1983, n. 310.

The Japan Architect, January, 1985, n. 333.

The Japan Architect, February, 1985, n. 334.

The Japan Architect, March, 1985, n. 335.

The Japan Architect, January, 1986, n. 345.

The Japan Architect, February, 1986, n. 346.

The Japan Architect, March, 1986, n. 347.

The Japan Architect, January, 1987, n. 357.

The Japan Architect, February, 1987, n. 358.

The Japan Architect, March, 1987, n. 359.

The Japan Architect, January, 1988, n. 369.

The Japan Architect, February, 1988, n. 370.

The Japan Architect, March, 1988, n. 371.

The Japan Architect, January, 1989, n. 381.

The Japan Architect, 3 1990.

The Japan Architect, 11/12 1990.

The Japan Architect, n. 5 Winter , 1992-1.

Webgrafia

Arxiu digital Paper Architecture: <http://utopia.ru/english/> [consulta: setembre 2016]

Central Glass International Architectural Design Competition: <http://www.cgc-jp.com/kyougi/about/> [consulta: setembre 2016]

Editorial Shinkenchiku: <https://www.japlusu.com/content/about-us> [consulta: setembre 2016]

Entrevista a Alexander Brodsky (31/07/04):

http://www.projectclassica.ru/newsmake/11_2004/11_2004_11.htm [consulta: setembre 2016]

Entrevista a Alexei Bavykin i Mikhaïl Khazanov (23/06/03):

http://www.projectclassica.ru/newsmake/07_2003/07_2002_09a.htm [consulta: setembre 2016]

Entrevista a Dmitri Bush (14/01/04):

http://www.projectclassica.ru/newsmake/09_2003/09_2003_11.htm [consulta: setembre 2016]

Entrevista a Grigori Revzin (14/11/04):

http://www.projectclassica.ru/newsmake/12_2004/12_2004_05a.htm [consulta: setembre 2016]

Entrevista a Iuri Avvakumov (15/09/03):

http://archi.ru/press/russia/32430/intervyunikityalekseevasyuriemavvakumovymnovyiinostranecnedvi_zhimostzarubezhomivrossii [consulta: setembre 2016]

Entrevista a Iuri Avvakumov (25/08/10): <http://archvestnik.ru/node/2126> [consulta: setembre 2016]

Entrevista a Mikhaïl Belov p. 4 (26/04/03):

http://www.projectclassica.ru/newsmake/06_2003/06_2002_11d.htm [consulta: setembre 2016]

Entrevista a Mikhaïl Belov p.3 (26/04/03):

http://www.projectclassica.ru/newsmake/06_2003/06_2002_11c.htm [consulta: setembre 2016]

Entrevista a Mikhaïl Filippov (27/11/03):

http://www.projectclassica.ru/newsmake/08_2003/08_2003_13.htm [consulta: setembre 2016]

Entrevista a Sergei Barkhin (14/01/04):

http://www.projectclassica.ru/newsmake/09_2003/09_2003_12.htm [consulta: setembre 2016]

Entrevista amb Andrei Savin (31/07/04):

http://www.projectclassica.ru/newsmake/11_2004/11_2004_08.htm [consulta: setembre 2016]

Entrevista amb Andrei Txelshov (31/07/04):

http://www.projectclassica.ru/newsmake/11_2004/11_2004_10.htm [consulta: setembre 2016]

Entrevista amb Ilya Lezhava i Mikhaïl Belov (26/04/03):

http://projectclassica.ru/newsmake/06_2003/06_2002_11a.htm [consulta: setembre 2016]

Entrevista amb Ilya Utkin (27/11/03):

http://www.projectclassica.ru/newsmake/08_2003/08_2003_12.htm [consulta: setembre 2016]

Entrevista amb Mikhaïl Labazov (31/07/04):

http://www.projectclassica.ru/newsmake/11_2004/11_2004_09.htm [consulta: setembre 2016]

Entrevista amb Totan Kuzembaev (31/05/04):

http://www.projectclassica.ru/newsmake/10_2004/10_2004_08.htm [consulta: setembre 2016]

Informació sobre propera Exposició al Centre Pompidou: [http://aesf-](http://aesf-group.com/news/kollektsia_contemporary_art_from_ussr_and_russia_19502000/#all)

[group.com/news/kollektsia_contemporary_art_from_ussr_and_russia_19502000/#all](http://aesf-group.com/news/kollektsia_contemporary_art_from_ussr_and_russia_19502000/#all) [consulta: setembre 2016]

Inici entrevistes 20 aniversari dels Paper Architects (14/11/04):

http://www.projectclassica.ru/newsmake/12_2004/12_2004_05a.htm [consulta: setembre 2016]

Paper Architecture: <https://paper-architecture.culturalspot.org/browse> [consulta: setembre 2016]

Trajectòria d'Alexander Brodsky: <http://www.triumph-gallery.ru/en/artists/aleksandr-brodskiy.html> [consulta: setembre 2016]